ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У ШАСЦІ ТАМАХ

6

ПАЧАТАК
1960-х –
СЯРЭДЗІНА
1980-х

МІНСК
«НАВУКА І ТЭХНІКА»
1994

Рэдактар тома

В. І. Жук

Рэцэнзенты тома:

доктар мастацтвазнаўства А. В. Сабалеўскі,
кандыдаты мастацтвазнаўства М. Ф. Раманюк,
У. І. Рынкевіч, кандыдаты архітэктуры В. І. Анікін,
А. М. Кулагін

Г 51 **Гісторыя** беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 6: 1960-я — сярэдзіна 1980-х гг. /Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома В. І. Жук.— Мн.: Навука і тэхніка, 1994.—375 с.: іл.

ISBN 5-343-00678-7.

История белорусского искусства.Т. 6: 1960-е — середина 1980-х гг.

На вялікім фактычным матэрыяле даследуецца перыяд эвалюцыі сучаснага мастацтва Беларусі з пачатку 1960-х да сярэдзіны 1980-х гг. Вызначаны асноўныя тэндэнцыі развіцця архітэктуры, жывапісу, скульптуры, графікі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Том ілюстраваны.

Разлічаны на мастацтвазнаўцаў, мастакоў, выкладчыкаў, усіх, хто цікавіцца беларускім мастацтвам.

Г $\frac{7100000000-045}{М\ 316(03)-94}$ 126—92

ББК 85.1(4Бел)

ISBN 5-343-00678-7

УВОДЗІНЫ

Шосты том «Гісторыі беларускага мастацтва» ахоплівае 1960-я — сярэдзіну 80-х гадоў, перыяд складаны і неадназначны, калі за кароткі час уздым сацыяльна-палітычнай актыўнасці і надзеі грамадства на дэмакратызацыю змяніліся расчараваннем і працяглым застоем. Важны след у жыцці краіны ў гэтыя гады пакінуў XX з'езд КПСС, які аказаў станоўчае ўздзеянне на ўсе сферы сацыяльна-эканамічнага жыцця, а асабліва на культуру. Усё гэта так ці інакш закранула і выяўленчае мастацтва.

На рубяжы 50—60-х гадоў складваюцца якасна новыя нацыянальныя мастацкія школы ва ўсіх рэспубліках. Ідзе працэс далейшага пераадолення негатыўных вынікаў культу асобы Сталіна, адыходу выяўленчага мастацтва ад крыклівай патэтыкі і пампезнасці да цвярозага і рэальнага погляду на жыццё.

З пачатку 60-х гадоў пачынаецца абнаўленне беларускага мастацтва, з'яўляюцца новыя тэндэнцыі, звязаныя з прыходам у мастацтва моладзі, якая шмат у чым вызначыла яго характар у гэты час. Іх творчасці ўласціва імкненне да перадачы рэчаіснасці ва ўсёй яе шматграннасці — з драматызмам і гераізмам, з адчуваннем пульсу часу. Беларусь перажывае своеасаблівы культурны ўздым. Важнай падзеяй стала адкрыццё Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. Але да пачуцця вызвалення ад ідэалагічных ланцугоў нядаўняга мінулага хутка прымешваецца горыч сутыкнення з рэальнасцю палітычнага жыцця, дзе зноў ставяцца межы дазволенага ў мастацтве.

І тым не менш ідзе актыўны працэс фарміравання новых эстэтычных ідэалаў, узбагачэнне дасягненнямі сусветнай культуры.

У архітэктуры ўсё большую актуальнасць набываюць функцыяналісцкія канцэпцыі, якія знайшлі падтрымку ў пастановах партыі і ўрада аб індустрыялізацыі будаўніцтва і ба-

рацьбе з празмернасцю ў архітэктуры. У 60-я гады выпрацоўваюцца прынцыпова новыя формы аб'ёмнай пабудовы асобных будынкаў і новага тэктанічнага рашэння фасадаў. Перыяд разгорнутага масавага жыллёвага будаўніцтва звязаны з распаўсюджаннем тэорыі і практыкі стварэння жылых мікрараёнаў. Вялікае значэнне набывае кампазіцыя ўнутраных прастораў жылых масіваў. Свабодная кампаноўка дазваляла палепшыць асвятленне. Першы этап індустрыяльнага будаўніцтва, нягледзячы на шматлікія недахопы, адыграў важную ролю ў паляпшэнні надзвычай вострай жыллёвай праблемы.

У другой палове 70-х—80-я гады працягваецца інтэнсіўнае жыллёвае будаўніцтва, развіваюцца новыя жылыя раёны Мінска: Зялёны Луг, Серабранка, Усход, Чыжоўка і інш. Сярод найбольш важных грамадскіх збудаванняў можна адзначыць будынкі гасцініц «Кастрычніцкая» (1980, архіт. Л Пагарэлаў і інш.), «Планета» (1980, архіт. Г. Бенядзіктаў і інш.), Тэатр музычнай камедыі БССР (1981, архіт. А. Ткачук, У. Тарноўскі). У 1977—1984 гг. была пабудавана першая лінія мінскага метрапалітэна. Пытанні мастацкай формы і выразнасці адступаюць на другі план, траціцца адчуванне эстэтычнай сутнасці архітэктуры, якая часам становіцца аднастайнай і бязлікай, падмяняецца чыста інжынернымі рашэннямі. Складанымі застаюцца адносіны да архітэктурнай спадчыны, магчымасцей яе арганічнага суіснавання з сучаснымі будынкамі.

Заваёвы навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, якая выклікала рост адукацыі народа і яго культуры, хуткае распаўсюджанне сродкаў масавай інфармацыі прывялі да новых форм сувязі мастацкай творчасці і грамадскага жыцця. Змены ў сацыяльна-псіхалагічнай атмасферы краіны не маглі не знайсці жывога водгуку сярод мастакоў. Пашыраюцца і ўскладняюцца прафесійныя задачы, з'яўляюцца новыя рысы ў вобразнай структуры і стылістыцы мастацкіх твораў. Адбываецца прынцыповае адмаўленне ад тых ілжывых грамадскіх каштоўнасцей, якія здаваліся непарушнымі ў даваенныя і пасляваенныя часы. Безумоўна, патрабаванні часу найбольш востра адчула моладзь і перш за ўсё тая, што прыйшла ў беларускае мастацтва ў канцы 50-х гадоў — М. Савіцкі, Л. Шчамялёў, І. Стасевіч, В. Шаранговіч і інш. Мастакі рашуча адмаўлялі фальш і афіцыёзную казённасць, сцвярджаючы ў сваёй творчасці суровую праўду жыцця. Больш актыўна і паслядоўна выяўляюцца мастацкія прыёмы, уласныя адносіны да рэчаіснасці. Кампазіцыі набываюць эмацыянальную ўзнёсласць. Рамантыка будняў, напружаны рытм паўсядзённага знаходзяць адлюстраванне ў творах мастацтва. Усё гэта выклікала змены ў форме, пашырыла сферу ўзаемадзеяння з культурнай спадчынай мінулага.

Дамінуючай тэндэнцыяй у жывапісе становіцца манументалізацыя вобразнага ладу. Мастакі свядома пазбягаюць адлюстравання канкрэтнага факта ці выпадку ў карціне і імкнуцца да абагульнення. Значна больш увагі надаецца псіхалагічнаму стану і канцэнтрацыі ўздзеяння кампазіцыі ў цэлым. Змяняюцца не толькі стылістычныя асаблівасці, але і трактоўка вядучых тэм — такой, напрыклад, як тэма Вялікай Айчыннай вайны. Становіцца складаным і неадназначным падыход мастакоў да з'яў сучаснасці.

У палотнах жывапісцаў можна сустрэць публіцыстычнае і псіхалагічнае даследаванне, фіксацыю з'яў жыцця і філасофскія разважанні аб яго сэнсе, цвярозы рэалізм і рамантычную ўзнёсласць. Усё гэта сведчыць аб развіцці новых тэндэнцый у выяўленчым мастацтве рэспублікі.

Мастацтва 60-х гадоў у параўнанні з папярэднім перыядам вызначаецца стылістычнай разнастайнасцю, у яго рэчышчы часта суіснуюць карэн-

ным чынам адметныя адна ад адной з'явы, што асабліва ярка праявілася ў наступныя гады.

У работах мастакоў з другой паловы 70-х гадоў адзначаецца імкненне да рамантызацыі як сучаснага, так і мінулага. Прасочваецца тэматычная, жанравая і фармальна-стылістычная разнастайнасць жывапісу. Характэрным становіцца павелічэнне асацыятыўнага ўздзеяння, большая шматпланавасць і складанасць вобраза, вяртанне да традыцыйных каштоўнасцей прымітыву і народнага мастацтва, значная роля адводзіцца дакументальнаму і прадметнаму пачаткам.

У жывапісе адзначаецца шэраг стылістычных тэндэнцый, якія даволі выразна праявіліся ў творчасці маладых мастакоў, найбольш успрымальных да новых з'яў у мастацтве. Усё больш увагі надаецца нацыянальнай тэматыцы, адраджэнню забытага і страчанага ў беларускай культуры. Разам з тым неабходна падкрэсліць, што ў плане ідэйна-мастацкага ўвасаблення тэмы, адносін да з'яў рэчаіснасці работы маладых мастакоў з'явіліся натуральным працягам традыцый мінулага, у прыватнасці заваёў жывапісу 60-х гадоў.

Для твораў маладых мастакоў звыклым становіцца смелае парушэнне жанравай акрэсленасці, нечаканыя ракурсы, супастаўленне розных маштабных суадносін і прасторавых пластоў у рамках адной карціны. Сусінаванне розных напрамкаў і тэндэнцый — ад фальклорных і дэкаратыўных матываў, блізкіх да стылістыкі народнай творчасці, да складаных, шматпланавых, метафарычных кампазіцый, ад непасрэднага жывапіснага адлюстравання прыроднага і прадметнага свету да яго філасофскага абагульнення — вось той дыяпазон, што характэрны для жывапісу 80-х гадоў.

На змену ілюстрацыйна-сюжэтнаму напрамку прыходзяць больш складаныя вобразныя рашэнні ў графіцы. У 60-я гады актывізуюцца пошукі нацыянальнай вобразна-стылістычнай спецыфікі. Пачынаецца новы этап у развіцці графікі — перш за ўсё гэта звязана са станковай гравюрай. Эстамп у Беларусі атрымлівае, як і ва ўсёй краіне, незвычайную папулярнасць. Яго характарызуе абагульненасць гравюрнай мовы, магчымасць тыражыравання, што дазваляла лёгка ўвайсці ў быт і адпавядала тагачасным паняццям сучаснага стылю. Узнікаюць шматлікія разнавіднасці эстампа, асаблівую папулярнасць набывае дэкаратыўны эстамп у тэхніцы лінагравюры. Але ўжо ў другой палове 60-х гадоў пачынаецца адраджэнне цікавасці да іншых традыцыйных тэхнік, такіх, як літаграфія і афорт.

Важныя змены адбываюцца ў беларускім дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. У 1961 г. у Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце адкрываецца аддзяленне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Узмацняецца вытворчая база. Усё гэта дало магчымасць дабіцца пэўных зрухаў у розных галінах дэкаратыўнай творчасці.

У 60-я гады з развіццём мастацкага праектавання і канструявання дэкаратыўнае мастацтва вызваляецца ад прыкладных функцый, ідзе пераход да дэкаратыўнасці форм. У рэспубліцы пачынае складвацца якасна новае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. Ствараюцца габелены, у якіх вырашаюцца задачы, уласцівыя манументальнаму мастацтву. Актывізуюцца пошукі складаных і неадназначных пластычных прасторавых рашэнняў, значна павышаецца інфармацыйнасць, вобразнае і сэнсавае значэнне твораў дэкаратыўнага мастацтва, іх сувязь з традыцыйнымі нацыянальнымі каранямі. Зроблены важныя крокі па адраджэнні народных промыслаў.

Пашыраецца выставачная дзейнасць. Выстаўкі часцей за ўсё прымяркоўваюцца да юбілейных дат:

30 год вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў, 30 год Перамогі савецкага народа ў Вялікай Айчыннай вайне і г. д. Тэматычная абмежаванасць і неабходнасць паспець да чарговай выстаўкі часта аказвалі негатыўны ўплыў на якасць мастацкіх твораў, зніжалі іх эстэтычны ўзровень, падмяняючы яго палітычнай і ідэалагічнай адпаведнасцю «патрабаванням часу». Важнае значэнне набываюць міжнародныя кантакты: праводзяцца выстаўкі беларускіх жывапісцаў у Італіі (1973) і Аўстрыі (1976), графікаў у Індыі (1974), Італіі (1975), ФРГ (1976) і інш., а таксама замежных мастакоў у Беларусі.

Павелічэнне тэматычнага, жанравага і пластычнага дыяпазону характэрна і для скульптуры, дзе разам з дасягненнямі ў галіне манументальных форм ідзе актыўны творчы пошук у галіне станковай пластыкі. Разам са старэйшымі скульптарамі (З. Азгур, А. Бембель) плённа працуюць і майстры сярэдняга і маладога пакаленняў (А. Анікейчык, А. Мятліцкі, У. Слабодчыкаў і інш.).

Шырокае развіццё набывае манументальная скульптура. На працягу 60—70-х гадоў ствараюцца такія вядомыя скульптурна-архітэктурныя комплексы, як «Хатынь», «Курган Славы», помнік у крэпасці-герoі Брэсце і інш. Творы С. Селіханава, А. Бембеля, Л. Гумілеўскага, А. Анікейчыка з'явіліся важным укладам у развіццё беларускай пластыкі гэтага часу.

Вядома, што абмежаваная ў часе дыстанцыя не дазваляе з належнай аб'ектыўнасцю ацаніць тыя ці іншыя з'явы ў мастацтве рэспублікі. Залежнасць мастацтва ад бягучай палітычнай сітуацыі часта не дае магчымасці для правільных высноў аб узроўні творчасці не толькі асобнага мастака, але і цэлых напрамкаў у выяўленчым мастацтве ў цэлым. Агульнавядома, што толькі з адыходам у мінулае выпадковых абставін і сувязей выразней выдзяляецца найбольш важнае, тое, што складае адвечную каштоўнасць мастацтва, што дазваляе даць яму правільную ацэнку. У гэтым выпадку дыстанцыя ў часе не такая ўжо вялікая для значных абагульненняў і беспамылковых вывадаў, але дастатковая для разгляду выяўленчага мастацтва рэспублікі ва ўсёй яго шматлікасці. Усе працэсы ў беларускім мастацтве адбываліся на вачах сучаснікаў, і гэта павышае адказнасць аўтараў і ўскладняе іх задачы. Неабходна ўлічваць, што тыя спосабы сістэматызацыі, тыпалагічнай класіфікацыі, якія зроблены ў нашым даследаванні, носяць хутчэй за ўсё папярэдні і некканчатковы характар.

Працэсы развіцця архітэктуры і выяўленчага мастацтва Беларусі 1960-х — сярэдзіны 1980-х гадоў аналізуюцца ў шматлікіх працах вучоных рэспублікі. Сярод іх можна назваць грунтоўнае даследаванне сучаснай беларускай архітэктуры А. А. Воінава «Гісторыя беларускай архітэктуры», ч. II (1983). Пытанні развіцця жывапісу разгледжаны ў работах Л. М. Дробава «Сучасны беларускі жывапіс» (1979), «Сучасны беларускі партрэт» (1982), Б. А. Крэпака, У. А. Бойкі, Э. М. Пугачовай. Тэатральна-дэкарацыйнаму жывапісу прысвечаны кнігі П. А. Карнача. Розныя аспекты беларускай скульптуры даследаваны Э. А. Петэрсонам і Л. Г. Лапцэвіч.

Развіццё сучаснай графікі паслядоўна прасочваецца ў манаграфіях В. Ф. Шматава «Беларуская сатырычная графіка» (1974), «Беларускі кніжны знак» (1977), «Беларуская станковая графіка» (1977), «Сучасная беларуская графіка» (1985). Розныя віды дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва разглядаюцца ў кнігах Я. М. Сахуты «Народная разьба па дрэву» (1978), «Беларускае народнае мастацтва» (1980), «Беларуская народная кераміка» (1987), «Мастацкія рамёствы і промыслы Белару-

сі» (1988), В. І. Жука «Сучасная беларуская кераміка. Тэндэнцыі развіцця» (1984), Д. С. Трызны «Беларускія дываны і габелены» (1981), М. М. Яніцкай «Сучаснае мастацкае шкло» (1988) і інш. Усе гэтыя працы, а таксама манаграфіі аб творчасці асобных мастакоў рэспублікі паслужылі трывалай базай для абагульняючага даследавання сучаснага беларускага мастацтва, якому прысвечаны заключны, шосты том «Гісторыі беларускага мастацтва».

Том падрыхтаваны аддзелам выяўленчага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН Беларусі (кіраўнік — загадчык аддзела доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў) сумесна з прадстаўнікамі ВНУ і ўстановамі культуры Беларусі.

Над тэкстам працавалі: доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў, кандыдаты мастацтвазнаўства М. А. Гугнін, В. І. Жук, П. А. Карнач, Л. Г. Лапцэвіч, П. В. Масленікаў, Э. А. Петэрсон, Я. М. Сахута, В. Ф. Шматаў, навуковыя супрацоўнікі Л. Д. Налівайка, А. М. Пікулік, Д. С. Трызна, Г. М. Ярмоленка, архітэктары С. Ф. Самбук, А. А. Юркеўская, выкладчык БДТМІ Л. Я. Дзягілеў.

Бібліяграфію склаў кандыдат мастацтвазнаўства П. А. Карнач, паказальнік імён — А. М. Пікулік. Ілюстрацыйны матэрыял падабраў кандыдат мастацтвазнаўства В. І. Жук. Здымкі выканалі: У. Ф. Варварын, У. Б. Жэрко, В. І. Жук, І. У. Сасноўскі, Я. М. Сахута, Г. Л. Ліхтаровіч, В. А. Бараноўскі, А. Б. Спрынчан.

Глава I

МАСТАЦТВА 60-х — СЯРЭДЗІНЫ 70-х ГАДОЎ

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Развіццё горадабудаўніцтва і архітэктуры ў Беларусі ў 1960—1970-я гады цалкам праходзіла ў рэчышчы агульных для ўсёй краіны тэндэнцый, што ўзніклі ў сувязі з крытыкай «неакласіцызму». Гэты перыяд характарызуецца карэннай перабудовай творчай накіраванасці і рэарганізацыяй усяго творчага працэсу архітэктурна-будаўнічай справы, пераходам да індустрыяльных метадаў будаўніцтва, што выявіліся ў стылістыцы ўсіх тыпаў збудаванняў, фарміраванні новых архітэктурных канцэпцый.

Станаўленне новых канцэпцый праходзіла досыць напружана і канфліктна. Адмаўленне ад папярэдняга вопыту прывяло на пачатковым этапе да безаблічнага ўбоства і ўтылітарнай аднастайнасці архітэктурнага асяроддзя, асабліва масавай жылой забудовы. Аднак калі 60-я гады вызначаліся яскрава выражаным аскетызмам, то пачынаючы з 70-х гадоў назіраюцца прынцыповыя змены ў архітэктурным мысленні і звязаны з імі паступовы адыход ад жорсткага рацыяналізму да абнаўлення і абагачэння выразнасці мовы архітэктурных формаў, да цікавых вобразных рашэнняў, новых прынцыпаў прасторавай арганізацыі архітэктурнага асяроддзя.

У комплексе праблем горадабудаўніцтва ў 60—70-я гады важная роля належала раённай планіроўцы. Яна атрымала развіццё ў Беларусі яшчэ ў другой палове 50-х гадоў і ўяўляла сабой від горадабудаўнічай дзейнасці, якая ўключае пытанні, звязаныя з планіровачнай арганізацыяй тэрыторыі рэспублікі, рэгуляваннем сацыяльна-эканамічных і гаспадарчых працэсаў.

На розных этапах вялікі ўклад у распрацоўку горадабудаўнічых праграм унеслі вядучыя архітэктары, эканамісты, інжынеры-горадабудаў-

нікі: В. Кандратовіч, І. Сянкевіч, В. Кудраўцава, А. Ідэльчык, Д. Юдзіна, Т. Пучкаева, Г. Балкунец, І. Іёда, Л. Мызнікава, В. Клімаў, Ю. Цяпкін, Т. Каманіна і інш.) Першыя праекты распрацоўваліся ў інстытуце «Белдзяржпраект», а з 70-х гадоў работы па рэгіянальнай планіроўцы былі сканцэнтраваны ў БелНДІПгорадабудаўніцтва.

У 1962 г. была падрыхтавана «Схема размяшчэння прадукцыйных сіл, спецыялізацыі і комплекснага развіцця народнай гаспадаркі Беларускай ССР на перыяд 1959—1980 гг.» (Белдзяржпраект сумесна з Дзяржпланам БССР). На яе аснове ў наступныя гады распрацоўваліся комплексныя схемы планіроўкі прамысловых раёнаў і вузлоў, якія развіваліся інтэнсіўна (Мінскага, Мазырскага, Рэчыцкага, Салігорскага і інш.).

У 1971—1973 гг. закончыўся наступны праектны этап: была распрацавана «Схема размяшчэння і развіцця гарадскіх і сельскіх паселішчаў Беларускай ССР да 2000 года» і на яе аснове складзены комплексныя праекты раённай планіроўкі шасці абласцей, а затым праекты планіроўкі 117 раёнаў рэспублікі. Пытанні развіцця гарадоў разглядаліся тут з улікам фарміравання іх прыгарадных зон, прамысловых раёнаў, транспартных сувязей, інжынернага абсталявання, рашэння праблем адпачынку і абслугоўвання насельніцтва. Комплексны, навукова абгрунтаваны падыход да праектавання садзейнічаў павышэнню якасці горадабудаўнічай дакументацыі і ўдасканаленню працэсу яе рэалізацыі пры забудове гарадскіх і сельскіх паселішчаў рэспублікі. Асноўныя палажэнні «Схемы...» мелі вялікае значэнне для стымулявання развіцця малых, сярэдніх і абмежавання росту буйных гарадоў. Праекты раённай планіроўкі далі абгрунтаванне размяшчэнню ў гарадах рэспублікі буйных вытворчых і іншых аб'ектаў. Так, дзякуючы размяшчэнню філіялаў мінскіх прадпрыемстваў у Барысаве, Маладзечне, Вілейцы, Жодзіне, Мар'інай Горцы, Асіповічах, Баранавічах удалося прадухіліць рост насельніцтва Мінска (прыкладна на 150 тыс. чалавек) і адначасова паскорыць тэмпы развіцця названых гарадоў. Такім чынам, рэгіянальная планіроўка стала базай мэтанакіраванага фарміравання ўсёй тэрыторыі рэспублікі ў разглядаемы перыяд.

У 60—70-я гады праводзілася вялікая работа па распрацоўцы генеральных планаў гарадоў рэспублікі, у якой прымалі ўдзел вядучыя архітэктары-горадабудаўнікі: Ю. Глінка, І. Люблінскі, Я. Заслаўскі, Н. Трахтэнберг, Я. Дзятлаў, В. Анікін, Я. Ліневіч, М. Мызнікаў, А. Сідзельнікаў, А. Бельскі, А. і В. Данілавы, С. Паўлаў, І. Фралоў, В. Бажко, А. Гарбачоў і інш. Былі распрацаваны генеральныя планы Брэста, Віцебска, Гродна, Гомеля, Магілёва, Оршы, Бабруйска, Пінска, Мазыра, Маладзечна, Барысава, Баранавіч, малых гарадоў. У іх улічваліся асаблівасці папярэдніх этапаў, але пры распрацоўцы канцэпцый будучага развіцця аўтары выкарыстоўвалі прынцыпова новыя тэарэтычныя пасылкі — дзяленне тэрыторыі на функцыянальныя зоны, узбуйненне планіровачнага маштабу, значнае павышэнне паверхавасці забудовы. Выдзяляліся магістралі хуткаснага руху, ва ўсіх гарадах праектавалася развітая прамысловая база і прадугледжваўся значны рост колькасці насельніцтва.

У генеральным плане Мінска (1965, Мінскпраект, архіт. Н. Трахтэнберг, І. Люблінскі, М. Кудзінаў, Л. Гафо, А. Наканечны, Я. Заслаўскі; інж. Л. Кантаровіч, Д. Краўцоў і інш.) істотна мянялася структура тэрыторыі: праектавалася 7 планіровачных раёнаў. Замест квартальнай забудовы асноўнымі структурнымі элементамі горада сталі жылы раён і мікрараён. Новае будаўніцтва размяшчалася пераважна на свабодных

тэрыторыях на ўскраіне горада і часткова ў планіровачным поясе паміж цэнтрам і перыферыяй за кошт рэканструкцыі забудовы і зносу старых дамоў індывідуальнай пасляваеннай забудовы. План Мінска стаў уяўляць сабой сістэму перыферыйных раёнаў, звязаных з агульнагарадскім цэнтрам.

Некаторыя генеральныя планы прадугледжвалі планіровачную структуру, заснаваную на прынцыпе свабоднага развіцця ўсіх зон: цэнтра, сельбішча, прамысловых тэрыторый з арганізацыяй паміж імі скразных функцыянальных сувязей. Гэтая схема выкарыстоўвалася як для буйных, так і для малых і сярэдніх гарадоў. Такія планіровачныя рашэнні сталі альтэрнатывай ранейшым замкнутым структурам, у прыватнасці радыяльна-кальцавой, і аказаліся найбольш эфектыўнымі для буйных гарадоў, якія інтэнсіўна развіваліся (Брэст, Гродна), а таксама новых гарадоў (Салігорск, Наваполацк, Жодзіна, Новалукомль, Беразіно і інш.).

Агульная кампазіцыя гарадоў складалася з улікам асаблівасцей прыроднага асяроддзя і месцазнаходжання асноўных функцыянальных зон — агульнагарадскога цэнтра, транспартнага каркаса, вытворчых тэрыторый, гісторыка-архітэктурнай спадчыны, азелянення.

Рэалізацыя праектаў 60-х — пачатку 70-х гадоў пацвердзіла абгрунтаванасць канцэпцый іх развіцця, аднак высветлілася, што тэмпы росту насельніцтва гарадоў былі вышэй за праектныя. Так, Мінск, напрыклад, ужо к 1972 г. дасягнуў мільённага рубяжа, які чакаўся толькі ў 1980 г. Большасць абласных, сярэдніх і новых гарадоў таксама значна перавысілі запланаваны прырост. Іх тэрыторыі раслі хутчэй на 20—30 працэнтаў. Мінск, Брэст, Віцебск, Гродна, Магілёў, Рэчыца, Кобрын, Добруш, Слонім, Асіповічы, Бабруйск, Пінск, дзе былі створаны буйныя прамысловыя комплексы, характарызуюцца рэзкім павелічэннем росту насельніцтва. І наадварот, малыя і сярэднія гарады, у якіх не былі пабудаваны запланаваныя прадпрыемствы, развіваліся замаруджанымі тэмпамі, адстаючы ад разліковых паказчыкаў.

Адзначаліся і іншыя асаблівасці пры рэалізацыі праектаў. У многіх малых і сярэдніх гарадах з празмерна павялічанымі зонамі гарадскіх цэнтраў і азяleненых тэрыторый разбураўся маштаб усталяванага гарадскога асяроддзя. Новыя раёны з пяціпавярховай жылой забудовай успрымаліся як іншародныя. У той жа час і ў буйных гарадах прымяненне пераважна пяціпавярховай забудовы з'явілася прычынай аднастайнага, нуднага асяроддзя.

Рэальныя маштабы прамысловага, жыллёвага, культурна-бытавога будаўніцтва і пераацэнка параметраў эканамічнага развіцця, заснаваныя на новых распрацоўках рэгіянальнай планіроўкі, выклікалі неабходнасць перагледзець наяўныя генеральныя планы. У праектах, выкананых для сталіцы, абласных цэнтраў, вялікіх гарадоў, у 70-я гады за аснову прымаўся планіровачны раён, які ўключаў жылыя і прамысловыя раёны. Асаблівая ўвага ўдзялялася стварэнню водна-паркавых сістэм, удасканаленню транспартных і пешаходных зносін. Значна павысілася паверхавасць забудовы.

Карэктура генплана Мінска (1974, Мінскпраект, архіт. Я. Дзятлаў, Я. Заслаўскі, Н. Трахтэнберг, Л. Гафо, Л. Есьман, Н. Афанасьева; інж. Л. Кантаровіч, А. Стазаева, Д. Краўцоў і інш.) выконвалася адначасова з праектам дэталёвай планіроўкі цэнтра горада (архіт. Ю. Градаў, Л. Левін, Я. Дзятлаў, Я. Заслаўскі, В. Анікін, В. Сярогіна, Г. Горына, Н. Афанасьева, А. Брэгман, У. Кароль, І. Ляўко пры ўдзеле Г. Булдава, Ю. Глінкі; інж. Д. Краўцоў, Л. Кантаровіч, В. Тоўсцікава і інш.). У Мінску планіровачныя

раёны ўпершыню згрупаваліся ў шэсць комплексных зон з цэнтрамі, размешчанымі на перасячэнні радыяльных магістралей з водна-зялёнай сістэмай, быў прадугледжаны метрапалітэн.

У Гомелі (карэктура 1974 г., Гомельскі філіял Белдзяржпраекта, архіт. С. Паўлаў, С. Крывашэеў, А. Падабедаў; інж. І. Дубаў, Л. Калашнікаў, М. Найшулер; кансультант І. Сяргееў) планіровачная структура фарміруецца з пяці комплексных вытворча-сялібных раёнаў, кожны з якіх мае цэнтр абслугоўвання і зону адпачынку. Выхад да р. Сож і яе маляўнічай поймы дазволіў узбагаціць аб'ёмна-прасторавае вырашэнне забудовы, надаць ёй індывідуальны архітэктурна-мастацкі воблік.

У Баранавічах (карэктура 1977 г., БелНДІПгорадабудаўніцтва, архіт. В. Жаўняк, В. Дутлава; інж. Н. Карповіч, А. Валовіч) планіровачная структура фарміруецца з трох комплексных вытворча-сялібных раёнаў. Пры адсутнасці ракі выключнае значэнне набывае азеляненне, якое ўключае комплекс паркаў, звязаных паміж сабой у адзіную сістэму.

У карэктурах генеральных планаў і праектаў дэталёвай планіроўкі цэнтра Мінска, адміністрацыйных цэнтраў абласцей, а таксама гарадоў Баранавічы, Бабруйск, Орша, Мазыр, Маладзечна агульнагарадскія цэнтры пераўтварыліся ў развітыя прасторавыя сістэмы, што дазволіла пераадолець інерцыю забудовы вакол усталяванага ядра, арыентаваць развіццё цэнтра ў напрамку тэрытарыяльнага росту горада, больш паўнацэнна выкарыстоўваць прыродныя асаблівасці гарадскога ландшафту. Так, у Мінску цэнтр атрымаў развіццё ўздоўж поймы р. Свіслач, а таксама ў напрамку цэнтраў планіровачных зон. Поліцэнтрычная структура арганічна ўключала водна-зялёны дыяметр р. Свіслач з паўкольцамі водна-зялёных караляў рэк Лошыцы і Сляпянкі. У вузлавых пунктах планіровачнай структуры з'явіліся высотныя акцэнты, аб'ёмна-прасторавыя і візуальныя дамінанты, якія значна ўзбагацілі сілуэт Мінска. Найбольш значныя з іх — грамадскія будынкі і гасцінічны комплекс на Партызанскім праспекце, жылыя дамы ў раёнах Усход, Зялёны Луг, Серабранка, Чыжоўка, грамадскія будынкі на плошчах Юбілейнай, Ванеева і інш.

Згодна з праектам дэталёвай планіроўкі цэнтра Віцебска (1973, Віцебскі аблпраект, архіт. А. Бельскі, А. і В. Данілавы, З. Даўгяла), яго горадабудаўнічы ансамбль развіваецца ўздоўж набярэжнай Заходняй Дзвіны і па вул. Леніна, уключаючы плошчы, якія атрымалі прасторавае раскрыццё ў бок ракі. У сістэму цэнтра ўваходзяць радыяльныя напрамкі, што злучаюць яго асноўнае ядро з цэнтрам чатырох планіровачных раёнаў і парк імя М. Фрунзе, размешчаны па берагах р. Віцьбы.

Актыўна развіваліся гарады Навапалацк, Салігорск, Светлагорск, Навалукомль, Белаазёрск, заснаваныя ў канцы 50-х — пачатку 60-х гадоў у сувязі з развіццём новых для Беларусі галін прамысловасці — хіміі і нафтахіміі, горназдабываючай, вялікагрузнага машынабудаўніцтва, будаўніцтва магутных энергетычных комплексаў. У канцы 70-х гадоў з невялікіх пасёлкаў яны пераутварыліся ў індустрыяльныя цэнтры, якія займаюць важнае месца ў эканоміцы рэспублікі і краіны.

У рабоце над праектаваннем новых гарадоў удзельнічалі прадстаўнікі розных пакаленняў беларускіх горадабудаўнікоў: У. Кароль, Г. Парсаданаў, В. Чарнышоў, А. Данілава, А. Сідзельнікаў, Г. Булдаў, Я. Ліневіч, А. Патапава, Ю. Патапаў, В. Анікін, Г. Трушнікава, В. Сахно, А. Юркеўская, Б. Кудраватых, Н. Алфімава, А. Акенцьеў і інш.

Арганічна забудоўваўся Навапалацк, заснаваны ў 12 км ад старажытнага Полацка як пасёлак пры комплексе нафтахімічных прадпры-

емстваў. У аснову генеральнага плана Полацка — Наваполацка (1964, архіт. А. і В. Данілавы, В. Чарнышоў, Л. Яніна, З. Даўгяла, Л. Эйнгорн) была пакладзена ідэя адзінага планіровачнага і кампазіцыйнага аб'яднання двух гарадоў. Асноўныя палажэнні генеральнага плана паспяхова рэалізоўваліся, і на кожным этапе развіцця горад уяўляў сабой адносна закончаны функцыянальны і кампазіцыйны комплекс. Ён забудоўваўся тыповымі жылымі дамамі, а таксама грамадскімі будынкамі, выкананымі па эксперыментальных праектах. Школы і дзіцячыя дашкольныя ўстановы размяшчаліся на лепшых у прыродных адносінах участках, аддаленых ад шумных магістралей. Цэнтральная магістраль Наваполацка — вул. Маладзёжная, якая звязала ў адзіную сістэму асобныя планіровачныя раёны горада, адрозніваецца функцыянальнай насычанасцю, разнастайнасцю прасторавай і кампазіцыйнай арганізацыі. Разам з тым трэба адзначыць, што памылкай першага генеральнага плана быў недастатковы санітарны разрыў паміж жылой і вытворчай зонамі, што прывяло да цяжкага экалагічнага становішча ў горадзе.

Малыя і сярэднія гарады ў адзначаны перыяд складалі больш чым 90 працэнтаў гарадскіх пасяленняў, і ў іх жыло каля 30 працэнтаў усяго гарадскога насельніцтва. Яны адрозніваліся па велічыні, ролі ў сістэме рассялення рэспублікі, прыродналандшафтных асаблівасцях.

Хуткімі тэмпамі развіваліся сярэднія і малыя гарады Мінскай вобласці — Барысаў, Жодзіна, Смалявічы, Маладзечна, Вілейка, Стоўбцы, Мар'іна Горка, Клецк, Слуцк. За перыяд 1960—1975 гг. павялічыліся іх тэрыторыі, з'явіліся буйныя прамысловыя і іншыя горадаўтвараючыя аб'екты, ансамблі жылой і грамадскай забудовы. Значна змянілася аблічча гарадоў Гродзенскай вобласці — Ліды, Смаргоні, Шчучына, Навагрудка, Мастоў, Воранава, Дзятлава, Зэльвы. Аднак генеральныя планы групы малых і сярэдніх гарадоў у гэты перыяд у многім знаходзіліся пад уплывам тэарэтычных прынцыпаў развіцця буйных гарадоў, што адмоўна адбілася пры іх рэалізацыі на практыцы. У многіх праектах паўтараліся ранейшыя памылкі немаштабнага развіцця.

У 60-я гады ў адпаведнасці з пастановамі ЦК КПСС і Савета Міністраў СССР «Аб мерах па далейшай індустрыялізацыі, паляпшэнні якасці і зніжэнні кошту будаўніцтва» (1955) і «Аб развіцці жыллёвага будаўніцтва ў СССР» (1957) у Беларусі была праведзена работа па паскарэнні развіцця і ўкараненні новых індустрыяльных метадаў у будаўніцтве. Асноўным відам жыллёвага будаўніцтва становіцца буйнаблочнае і буйнапанельнае, якое ажыццяўлялася па тыпавых праектах.

У пачатку 60-х гадоў было завершана будаўніцтва першых мікрараёнаў у Мінску — па вуліцах Арлоўскай (архіт. А. Гуль, І. Дзенісеня, А. Кудравіцкі, В. Сахно), Апанскага (архіт. А. Гуль, В. Сахно, Ю. Градаў), Валгаградскай (архіт. Г. Булдаў, П. Громаў, М. Кудзінаў, В. Ладыгіна, Г. Парсаданаў, Г. Раманенка, Ю. Шпіт), Чкалава (архіт. В. Анікін, Л. Анікіна, Г. Трушнікава); у Гродне — па вул. М. Горкага (архіт. В. Бажко, І. Мазнічка); у Магілёве — мікрараён Магілёў-2 (архіт. І. Фралоў); у Гомелі — Фестывальны (архіт. Л. Тамкоў); у Віцебску — мікрараён па вул. Фрунзе і Смаленскай шашы (архіт. Я. Лiневіч, В. і А. Данілавы).

Значнае павелічэнне аб'ёмаў жыллёвага будаўніцтва дало магчымасць з сярэдзіны 60-х гадоў у буйных гарадах рэспублікі перайсці да комплекснай забудовы вялікіх жылых раёнаў індустрыяльнымі метадамі: у Мінску — раёны Чыжоўка (архіт. Я. Заслаўскі, К. Сакалова, А. Шалякін і інш.), Зялёны Луг

(архіт. А. Шалякін, К. Сакалова, Э. Левіна і інш.), Серабранка (архіт. В. Анікін, Я. Дзятлаў, А. Гуль, Я. Сап'янік і інш.), Усход (архіт. П. Ваўчок, В. Анікін, Г. Горына, Л. Гафо, Я. Дзятлаў, І. Папова, Г. Сысоеў і інш.), па праспекце Прытыцкага (архіт. Р. Андрэева); у Брэсце — Усходні раён (архіт. В. Анікін, П. Латуноўская); у Гомелі — Паўднёва-ўсходні раён (архіт. І. Бурлака, Л. Патапаў, У. Заграбельны), па вул. Савецкай (архіт. Я. Казлоў); у Гродне — па вул. Савецкіх пагранічнікаў і Паўночны раён (архіт. В. Бажко, І. Мазнічка і інш.); у Магілёве — Задняпроўскі раён (архіт. Г. Булдаў, П. Латуноўская, І. Фралоў), Мір (архіт. І. Фралоў і інш.). Побач з жыллём будаваліся комплексы ўстаноў культурна-бытавога абслугоўвання.

Індустрыяльныя метады будаўніцтва дазволілі значна павялічыць аб'ёмы жылля, аднак ні па планіровачных, ні па архітэктурных якасцях гэтыя дамы не сталі з'явай у горадабудаўніцтве рэспублікі. Шэрасць і невыразнасць першых раёнаў масавага будаўніцтва былі падвергнуты суровай крытыцы ў пастанове ЦК КПСС і Савета Міністраў СССР «Аб мерах па паляпшэнні якасці жыллёва-грамадскага будаўніцтва» (1969).

Новыя серыі тыпавых праектаў, распрацаваныя беларускімі праекціроўшчыкамі,— 9-, 12-, 16-павярховыя буйнапанельныя дамы для Мінска (архіт. Г. Сысоеў, І. Папова, І. Жураўлёў, А. Навумаў, К. Сакалова, Ю. Іваноў, П. Жураў і інш.), 5-, 9-павярховыя серыі дамоў для Наваполацка і Салігорска (архіт. У. Пушкін), 5-, 9-павярховыя з селікатна-бетонных панеляў (архіт. В. Астаповіч), 5-, 9-павярховыя з аб'ёмных блокаў (архіт. В. Цямноў, В. Іўлічаў), серыі дамоў з цэглы (архіт. М. Гулько, У. Крывашэеў) дазволілі зрабіць разнастайнымі кампазіцыйныя вырашэнні пры забудове магістралей і ўнутраных прастораў сялібных тэрыторый.

Характэрнымі аб'ектамі такой забудовы сталі раёны па вуліцах Харкаўскай, Адоеўскага, Апанскага, Ракаўскай шашы, мікрараён Чыжоўка ў Мінску, Паўднёва-заходні мікрараён, па вуліцах Барыкіна, Быхаўскай, Савецкай, раён асваення пойменных тэрыторый «Волатава» — у Гомелі, Задняпроўскі раён — у Магілёве, вул. Савецкіх пагранічнікаў — у Гродне. У Брэсце фарміраваліся Паўночны і Цэнтральны раёны, вул. Маскоўская, набярэжная р. Мухавец, а з сярэдзіны 60-х гадоў — жылы раён ва ўсходняй частцы горада.

Адначасова вядзецца будаўніцтва шматпавярховых дамоў па індывідуальных праектах: жылыя дамы ў Мінску па вул Я. Купалы (архіт. У. Афанасьеў); вул. К. Маркса (архіт. Ю. Шпіт); перавул. Вайсковаму (архіт. Н. Шпігельман, С. Федчанка); буйнапанельныя 9- і 18-павярховыя дамы ў мікрараёнах Зялёны Луг, Усход-1 і Усход-2 (архіт. І. Папова, Г. Сысоеў); каркаснапанельны жылы дом па вул. М. Горкага (архіт. Л. Маскалевіч, Г. Ласкавая); 12-павярховыя дамы ў мікрараёне Зялёны Луг-3 (архіт. Э. Левіна). Сярод жылых дамоў, збудаваных у іншых гарадах рэспублікі, 11-павярховы дом з рэстаранам па вул. Леніна (1971, архіт. А. Бельскі, А. Расейкін) і 430-кватэрны дом у мікрараёне Поўдзень-1 (1973, архіт. Л. Афенгейм) у Віцебску і 9-павярховы дом па вул. Дзяржынскага (1972, архіт. Л. Вільчко) у Гродне; 680-кватэрны дом па вул. Кожара (1973, архіт. С. Паўлаў, Ш. Хінчын) у Гомелі і інш.

60-я гады — пачатак новага этапа ў развіцці сельскай архітэктуры. Працэс канцэнтрацыі вытворчасці ў сельскай гаспадарцы і перавод яго на прамысловую аснову стварылі перадумовы для ўзбуйнення вёсак. Вырашыць жыллёвую праблему спрабава-

лі і з дапамогай 4- і 5-павярховага буйнапанельнага домабудаўніцтва па тыпавых праектах, якія былі прызначаны для горада. На практыцы гэта не забяспечыла належнага ўзроўню камфорту і пазбавіла сельскага жыхара падсобнай гаспадаркі. К 1965 г. была распрацавана праграма пераўтварэння вёсак. Для эксперыментальна-паказальнага будаўніцтва былі вылучаны калгасы «Прагрэс» Гродзенскага, імя Калініна Нясвіжскага, «Чырвоная змена» Любанскага, саўгасы «Малеч» (цяпер імя 60-годдзя КПБ) Бярозаўскага, «Камуніст» Ельскага, «Леніна» Горацкага, «Сялюты» Віцебскага раёнаў. Для кожнай гаспадаркі былі распрацаваны генеральныя планы забудовы пасёлкаў, дзе знайшло адлюстраванне функцыянальнае занiраванне, удала выкарыстоўваўся прыродны ландшафт. Так, пасёлак Верцялішкі Гродзенскай вобласці (архіт. В. Емяльянаў, Г. Заборскі) спраектаваны на свабоднай трохвугольнай у плане тэрыторыі, размешчанай побач з аўтамагістраллю. Галоўная кампазіцыйная роля ў планіроўцы пасёлка адводзілася грамадскаму цэнтру. Да яго прылягаюць зоны шматкватэрнай забудовы без зямельных участкаў і зоны дамоў з кватэрамі ў двух узроўнях з невялікімі ўчасткамі зямлі, а за ёй — зоны індывідуальнай забудовы з прысядзібнымі ўчасткамі.

Прынцып дыферэнцыяцыі пакладзены ў аснову планіроўкі пасёлкаў Новапалескі (Мінская вобл.), Малеч калгаса імя 60-годдзя КПБ, Зашыр'е саўгаса «Камуніст», Леніна саўгаса «Леніна» і інш. Для іх забудовы былі распрацаваны праекты розных тыпаў жылых дамоў. Шырокае распаўсюджанне атрымалі двухпавярховыя дамы з прысядзібнымі ўчасткамі. Яны найбольш адпавядаюць спецыфіцы сельскага побыту.

У той жа час будаўніцтва буйных пасёлкаў дазволіла значна палепшыць культурна-бытавое абслугоўванне насельніцтва. Адначасова з вытворчымі памяшканнямі і жыллём будуюцца клубы, гандлёвыя цэнтры, дзіцячыя сады-яслі, школы, лазні і г. д.

Павышэнню эстэтычных якасцей архітэктуры сельскага жылля садзейнічала вар'іраванне розных элементаў апрацоўкі і дэкору, а таксама выкарыстанне традыцыйных прыёмаў народнага дойлідства (чатырохпавярховы жылы дом для састарэлых у пас. Новае Расно Брэсцкай вобл.).

Работы беларускіх архітэктараў у галіне эксперыментальнага будаўніцтва сельскай гаспадаркі атрымалі заслужанае прызнанне. У 1971 г. была прысуджана Дзяржаўная прэмія СССР за планіроўку і забудову пасёлка Верцялішкі (архіт. Г. Заборскі, В. Емяльянаў), прэмія Савета Міністраў СССР — пасёлкам Кастрычніцкі саўгаса «Сялюты» (інж. М. Іваноў, Г. Піткіна), Малеч саўгаса імя 60-годдзя КПБ (архіт. Н. Нядзелька, У. Сакалоўскі, інж. В. Манецін, Р. Шык), Сарочы і Рэдкавічы калгаса «Чырвоная змена» (архіт. Г. Заборскі, інж. Л. Жэўнераў, П. Шалавіцелеў). Ганаровымі дыпломамі ВДНГ СССР узнагароджаны пасёлкі Сноў калгаса імя Калініна (архіт. З. Озерава), Зашыр'е саўгаса «Камуніст» (архіт. В. Емяльянаў, П. Рудзік) і Леніна саўгаса «Леніна» (архіт. А. Калніньш, Г. Бяганская).

У фарміраванні архітэктурна-мастацкага аблічча любога горада значную ролю адыгрываюць грамадскія будынкі, якія размяшчаюцца звычайна на плошчах і асноўных магістралях. Так, у перадваенныя гады праводзілася работа па рэканструкцыі цэнтраў Мінска і Магілёва і стварэнні новых галоўных плошчаў.

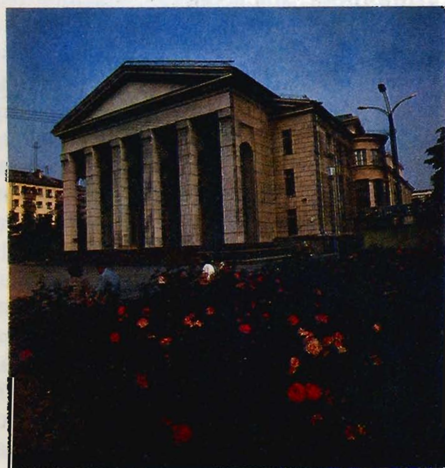
Гэты перыяд характарызаваўся ўскладненнем прасторавай кампазіцыі і развіццём ансамблевага прынцыпу забудовы цэнтраў. У Мінску цэнтральная частка Ленінскага праспекта разам з плошчамі Леніна, Кастрычніцкай і суседніміператва-

рылася ў адміністрацыйны, палітычны і культурны комплекс. Унікальныя адміністрацыйныя будынкі, якія знаходзіліся тут, сталі асноўнымі элементамі ў сістэме ансамбляў усяго цэнтральнага раёна горада.

З павелічэннем тэмпаў жыллёвага будаўніцтва ў 60-я гады практыка комплекснага праектавання і рэканструкцыі цэнтраў не атрымала распаўсюджання. Адсутнасць належнай увагі да фарміравання ансамбляў гарадскіх цэнтраў адбілася на дысперсным размяшчэнні адміністрацыйных будынкаў, на базе якіх маглі фарміравацца буйныя комплексы (будынкі абкома КПБ у Брэсце, аблвыканкома ў Гродне і інш.). Большасць грамадскіх будынкаў ставілася выбарачна па тыпавых праектах. Характэрным прыкладам горадабудаўнічай недапасаванасці пры размяшчэнні будынкаў, якія фарміруюць адказныя ўчасткі цэнтра, з'яўляецца забудова галаўной часткі праспекта Машэрава, асобных адрэзкаў Партызанскага праспекта, вул. Горкага, другой чаргі Ленінскага праспекта ў Мінску. Не атрымалі адпаведнага вырашэння як новыя грамадскія цэнтры вуліцы Горкага і Савецкіх пагранічнікаў у Гродне, Фрунзе і Чарняхоўскага ў Віцебску, Барыкіна ў Гомелі, Маскоўская ў Брэсце, праспект Міра ў Магілёве.

2. Мінск. Будынак Інстытута замежных моў. Архіт. І. Есьман. 1963

1. Мінск. Будынак Белдзяржфілармоніі. Архіт. Г. Бенядзіктаў. 1962



Адзначаныя недахопы выкліканы як нявывучанасцю працэсаў функцыяніравання цэнтраў, так і адсутнасцю аналізу праектаў дэталёвай планіроўкі і пошукаў перспектыўных напрамкаў іх развіцця. Найбольш наглядна гэта можна прасачыць на прыкладзе забудовы першай чаргі праспекта Машэрава ў Мінску. Яна фарміравалася па прынцыпу лінейна-прасторавай арганізацыі будынкамі Белпрампраекта (архіт. Л. Міцкевіч, Н. Шпігельман), БелНДІНТІ (архіт. А. Духан, А. Красоўскі), гасцініцы «Юбілейная» (архіт. Г. Бенядзіктаў, В. Начараў). Аднатыпныя, спрошчаных формаў высотныя будынкі мелі двухпавярховыя прыбудовы, дзе размешчаны ўстановы гандлю і грамадскага харчавання. Такім чынам быў створаны манатонны аднапланавы комплекс, які не мог прэтэндаваць на ролю паўнацэннага, актыўна функцыяніруючага гарадскога цэнтра. Разам з тым пабудаваныя ў 60-я гады ў рэспубліцы адміністрацыйныя, грамадскія будынкі

ўнеслі новы змест у агульнагарадскія цэнтры гарадоў. Для іх архітэктуры характэрныя ўзбуйнёны маштаб, лапідарнасць формаў. Адзначаныя рысы праявіліся ўжо ў першых пабудовах: цэнтральны тэлеграф (1962, архіт. У. Кароль, А. Духан) і гарвыканком (1963, архіт. С. Мусінскі, Г. Сысоеў) у Мінску, аблвыканком у Гродне (1966, архіт. А. Міхед). Натуральна, што новая творчая накіраванасць архітэктуры, якая патрабавала карэннай ломкі ўстарэлых паняццяў, як эстэтычных, так і архітэктурна-будаўнічых, не магла вызначыцца адразу. Працэс пранікнення ў будаўніцтва грамадскіх будынкаў тыпізацыі і стандартызацыі быў у многім супярэчлівы. Абмежаваная колькасць тыпавых праектаў, не заўсёды дастаткова абгрунтаваная іх прывязка да мясцовасці вялі да безаблічнасці, страты мастацкай індывідуальнасці асобных будынкаў. Патрэбны быў пэўны час, каб буйнапанельнае і буйнаблочнае будаўніцтва атрымала сваё паўнацэннае архітэктурна-мастацкае вырашэнне. Назапашаны ў 60-я гады вопыт дазволіў выпрацаваць адпаведныя прыёмы далейшага ўдасканалення адміністрацыйных будынкаў у аб'ёмна-прасторавых, канструктыўных, планіровачных і архітэктурна-мастацкіх адносінах.

З 70-х гадоў архітэктура адміністрацыйна-грамадскіх будынкаў становіцца больш выразнай. Так, будынак Магілёўскага абкома КПБ (1973, архіт. Ю. Шпіт, А. Кучарэнка) уяўляе сабой працяглы 8-павярховы корпус, які фарміруе адказны ўчастак вул. Першамайскай. Водступ ад чырвонай лініі дазволіў утварыць перад будынкам невялікую плошчу, акцэнтуючы яго ролю ў забудове магістралі. Адпаведныя прапорцыі, стрыманая і выразная пластыка фасадаў прыдаюць яму рысы манументальнасці.

Уяўляюць цікавасць будынкі гаркома КПБ і гарвыканкома на плошчы Леніна ў Бабруйску (1977, архіт. Ю. Шпіт, К. Аляксееў), райкомаў КПБ і райвыканкомаў Мінскага і Фрунзенскага раёнаў (1977, архіт. Я. Цюкаў, А. Жалдакоў) у Мінску, абкома КПБ у Брэсце (1977, архіт. Р. Шылай, У. Кароль, У. Дунайка).

Шырокае распаўсюджанне атрымалі будынкі з разгорнутай аб'ёмна-прасторавай структурай. Па кампазіцыі яны могуць быць альбо асобна размешчаныя, аб'яднаныя ў комплекс адзінай задумай, альбо расчлененыя на асобныя аб'ёмы па функцыянальным прызначэнні. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя такіх комплексаў часцей за ўсё будуецца на кантрастным супрацьпастаўленні высотнага блока са службовымі кабінетамі і распластаных аб'ёмаў, дзе, як правіла, знаходзяцца канферэнц-зала, сталовая, вестыбюль і тэхнічныя службы.

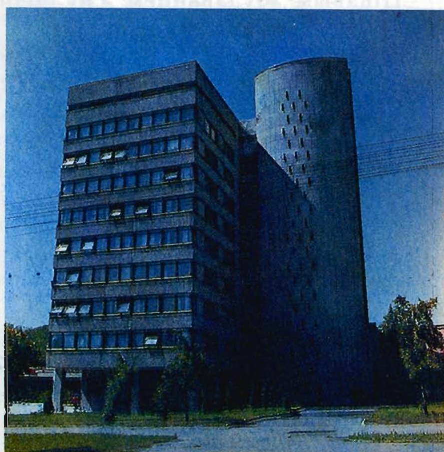
Творчыя пошукі новых формаў і сродкаў выразнасці вяліся ў многіх гарадах рэспублікі. У Гомелі па вул. Ланге быў пабудаваны Дом палітасветы (1973, архіт. І. Бурлака, Р. Ціхаў, Л. Тамкоў, В. Галавачоў). Ён мае трохчасткавае аб'ёмна-прасторавае вырашэнне. Чатырохпавярховы прамавугольны ў плане вучэбны корпус і аб'ём залы пасяджэнняў на 1000 месцаў звязаны паміж сабой уваходнай групай памяшканняў. Асіметрычная пластыка фасадаў стварае дынамічна насычаную кампазіцыю.

Амаль адначасова цэнтральная частка Гомеля ўпрыгожылася яшчэ адным адміністрацыйным будынкам — Домам сувязі (архіт. Р. Ціхаў), які ўяўляе сабой комплекс з трох розных па прызначэнні і аб'ёму будынкаў. Дамінуючае становішча ў кампазіцыі займае 14-павярховы корпус тэлеграфна-тэлефоннай станцыі, вырашаны ў выглядзе зашклёнага аб'ёму, пастаўленага на трохчасткавы стылабат. На вул. Леніна арыентаваны пяціпавярховы корпус цэнтральнага тэлеграфа і міжгародняй тэлефоннай станцыі. У двухпавярховым аб'ёме, які выходзіць фасадам

на вул. Савецкую, размешчаны паштамт з канферэнц-залай на 450 месцаў і сталовай.

Планіровачныя прынцыпы адміністрацыйна-грамадскіх будынкаў аналагічныя для большасці аб'ектаў

3. Мінск. Будынак Навукова-даследчага інстытута меліярацыі і воднай гаспадаркі. Архіт. П. Кракалёў. 1975



навукова-даследчых і праектных арганізацый. Такія збудаванні, нягледзячы на шэраг спецыфічных асаблівасцей, звычайна вырашаюцца высотнымі аб'ёмамі, якія, як правіла, служаць дамінантамі адпаведнай часткі гарадской забудовы. У якасці прыкладу можна прывесці будынак БелНДІгідрасельбуда па вул. Веры Харужай у Мінску (1973, архіт. І. Боўт, Л. Сагалаў, У. Сакалоўскі), два высотныя корпусы інстытутаў Аддзялення грамадскіх навук АН БССР, аб'яднаныя аб'ёмам Музея старажытнабеларускай культуры (1977, архіт. А. Духан, А. Красоўскі, Л. Хаюцін), два высотныя 13-павярховыя корпусы Навукова-даследчага інстытута электронна-вылічальных машын (1980, архіт. Ю. Грыгор'еў, А. Ладкін).

У 70-я гады ў Мінску практыкавалася будаўніцтва грамадскіх будынкаў адзінкавымі аб'ектамі ў цэнтральнай частцы горада са зносам аднапавярховай забудовы і арганізацыяй новых транспартных шляхоў. Так, к сярэдзіне 70-х гадоў спрамленая і пашыраная вул. Горкага стала адной з восевых магістраляў сталіцы. На яе перасячэнні з іншымі буйнымі транспартнымі восямі былі пабудаваны праектныя інстытуты ўзбуйненага маштабу, такія, як навукова-даследчыя інстытуты меліярацыі і воднай гаспадаркі (1975, архіт. П. Кракалёў), Беларускі філіял УНДІгалургіі (1975, архіт. М. Барсукоў). Яны з'яўляюцца важнымі горадаўтваральнымі элементамі агульнага ансамбля вул. Горкага.

У стварэнні архітэктурнага аблічча горада асаблівая роля заўсёды адводзілася будынкам відовішчнага тыпу. Павышэнню іх мастацкай выразнасці ў значнай ступені спрыяла паляпшэнне тыпавых праектаў, а таксама пераход да будаўніцтва па індывідуальных праектах. Будынкі гэтага тыпу пры ярка выяўленай функцыянальнай спецыфіцы маюць індывідуальны вобраз, іх не зблытаеш са збудаваннямі іншага прызначэння.

У 70-я гады ў рэспубліцы ўзведзена значная колькасць кінатэатраў. Арыгінальным архітэктурна-мастацкім вырашэннем адрозніваецца кінатэатр «Кастрычнік» (1975, архіт. В. Малышаў), пабудаваны ў Мінску па Ленінскім праспекце. Яго эліпсападобны канеліраваны аб'ём апаясаны на ўзроўні другога паверха адкрытай галерэяй з двума шырокімі лесвічнымі спускамі да аванплошчы перад кінатэатрам. Хордападобны зашклёны праём на другім паверсе раскрывае інтэр'ер фае. Глядзельная зала на 1400 месцаў мае выгляд амфітэатра. Аб'ёмна-прасторавае вырашэнне кінатэатра, яго выразныя архітэктурныя формы ўдала спалучаюцца з навакольнай забудовай.

Кінатэатр «Вільнюс» у Мінску з'яўляецца часткай гандлёва-грамадскага цэнтра мікраараёна Зялёны Луг

(1975, архіт. Э. Левіна, С. Багін, І. Сітнікава). Ён пабудаваны з цэглы, зборнага і маналітнага бетону. Завышаны аб'ём кінатэатра з шырокім рабрыстым шкленнем галоўнага фасада, што пераходзіць з усходняга

4. Мінск. Кінатэатр «Кастрычнік». Архіт. В. Малышаў. 1975

боку ў пластычны глухі аб'ём лесвіцы, падкрэслівае яго дамінуючую і арганізуючую ролю ва ўсім комплексе.

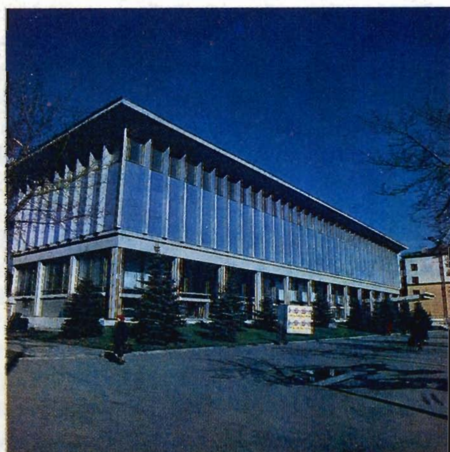
У фарміраванні забудовы вул. Савецкай у Брэсце значная роля належыць будынку кінатэатра «Беларусь» (1977, архіт. Р. Шылай). У аснову аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі пакладзены ўцалелы васьмігранны будынак XIX ст., вакол якога ўзведзены круглы ў плане аб'ём з зашклёнымі плоскасцямі. Пры будаўніцтве кінатэатра прымяняліся прагрэсіўныя канструкцыі і матэрыялы (ажурныя жалезабетонныя рамы, веерападобныя бэлечныя канструкцыі перакрыцця, ганчарныя трубкі і г. д.).

Для культурна-асветніцкіх устаноў шырока выкарыстоўваліся тыпавыя праекты, якія ўлічвалі разнастайнасць патрабаванняў,— ад вясковых клубных устаноў з глядзельнымі заламі на 150—200 месцаў да палацаў і дамоў культуры з развітым наборам памяшканняў і заламі на 800—1200 месцаў. У параўнанні з папярэднім перыядам у іх кампазіцыях назіраецца пераход ад жорсткіх схем у бок свабоднага размяшчэння памяшканняў адносна глядзельнай залы.

Цікавым збудаваннем з'яўляецца цырк у Гомелі (1972, архіт. Ш. Хінчын). Яго аб'ёмна-прасторавае вырашэнне ўяўляе сабой прамавугольны ў плане зашклёны аб'ём, які нясе чашу амфітэатра, перакрытую паўсферычным купалам з невысокім светлавым ліхтаром. Дзякуючы характэрнаму сілуэту і добра прадуманай арганізацыі навакольнай прасторы будынак вызначае воблік цэнтральнай часткі Гомеля.

Музей Вялікай Айчыннай вайны (1964, архіт. Г. Бенядзіктаў, Г. Заборскі), павільён Выстаўкі дасягненняў народнай гаспадаркі (1968, архіт. С. Баткоўскі, Ю. Градаў, Л. Левін) і Палац мастацтваў (1973, архіт. С. Мусінскі, Н. Краўкова)

5. Мінск. Палац мастацтваў. Архіт. С. Мусінскі, Н. Краўкова. 1973



маюць простыя прамавугольныя аб'ёмы і дзякуючы свайму месцазнаходжанню з'яўляюцца важнымі кампазіцыйнымі акцэнтамі ў гарадскім асяроддзі.

Вялікая ўвага, якая надаецца ў рэспубліцы развіццю фізкультуры і спорту, станоўча адбілася на ўзвядзенні спартыўных збудаванняў. Будынак Палаца спорту ў Мінску (1966, архіт. С. Філімонаў, В. Малышаў) з'яўляецца першым у рэспубліцы збудаваннем універсальнага тыпу. Яго глядзельная зала на 6000 чалавек шляхам трансфармацыі можа выкарыстоўвацца для сцэны і трыбун у час спартыўных спаборніцтваў, канцэртаў, сходаў і г. д. Арыгінальнае канструктыўнае вырашэнне ў спалучэнні з сучаснымі архітэктурнымі формамі ствараюць запамінальны воблік будынка.

Воднаспартыўны камбінат у Мінску (1969, архіт. В. Ладыгіна) складаецца з будынка крытых басейнаў, адкрытага басейна, спартыўных пляцовак і гаспадарчых пабудоў. Перакрыццё навісае над трыбунай і басейнамі, зашклёная плоскасць раскрывае прастору залы. Будынак басейна ўнутры аздоблены каляровымі керамічнымі пліткамі і прыродным каменем.

Значная частка спартыўных збудаванняў узведзена ў прыгарадах Мінска. У Раўбічах, напрыклад, збудавана алімпійская база для зімовых відаў спорту (1975, архіт. В. Аладаў, С. Неўмывакін, пры ўдзеле У. Крывашэева). Выразныя па сілуэце будынкі ўдала ўпісаліся ў прыродны ландшафт. Цікавыя ў архітэктурным вырашэнні таксама спартыўна-трэніровачная база ў Стайках (1972—1980, архіт. М. Драздоў, П. Пугач, В. Машукоў) і конна-спартыўны манеж у Ратамцы (1970, архіт. Э. Свяніцкі, В. Малышаў).

Развіццё гаспадарча-вытворчых, культурных і навуковых сувязей, ту-

6. Мінск. Палац спорту. Архіт. С. Філімонаў, В. Малышаў. 1966

рызму абумовіла ў БССР будаўніцтва сеткі гасцініц, матэляў і кэмпінгаў. Адзін з паказальных будынкаў гэтага тыпу — гасцініца «Юбілейная» ў Мінску (1968, архіт. Г. Бенядзіктаў, В. Начараў). Яе высотны жылы аб'ём са сценамі з керамзітабетонных панелей пастаўлены перпендыкулярна магістралі. Злева ад яго размешчаны рэстаран, справа — двухпавярховы корпус, у якім знаходзяцца канферэнц-зала, фае і іншыя памяшканні.

Гасцініца «Турыст» на Партызанскім праспекце ў Мінску (1973, архіт. Л. Пагарэлаў, А. Гуль) можа служыць прыкладам удалага вырашэння функцыянальных і мастацкіх задач. Галоўным акцэнтам усёй кампазіцыі комплексу з'яўляецца пано «Партызаны» (мастак А. Кішчанка).

На беразе маляўнічага Заслаўскага вадасховішча ўзвышаецца будынак гасцініцы «Юнацтва» Міжнароднага маладзёжнага цэнтра па турызму (1975, архіт. Ю. Шпіт, Э. Вішнеўская). Ён вылучаецца зручным размяшчэннем у ландшафце, камфартабельнасцю жылых нумароў і выразнасцю інтэр'ераў грамадскіх памяшканняў.

Характэрнымі будынкамі гасцінічнага тыпу 70-х гадоў з'яўляюцца гасцініцы «Віцебск» у Віцебску па вул. Замкавай (архіт. В. Данілаў, З. Даўгяла), «Магілёў» у Магілёве, «Інтурыст» у Брэсце (абедзве архіт. В. Астаповіч, Г. Бенядзіктаў, А. Лукомскі), «Планета» ў Мінску (архіт. Г. Бенядзіктаў). Яны ўяўляюць прыклад развіцця кампазіцыйнага прыёму кантраснага спалучэння аб'ёмаў — вышыннага шматпавярховага жылога і выцягнутых па гарызанталі адміністрацыйна-бытавых карпусоў. У Магілёве ў кампазіцыю яшчэ ўключаны спартыўны комплекс з басейнам.

У 70-я гады стала добрай традыцыяй адначасова з фарміраваннем новых раёнаў будаваць буйныя комплексы гандлю і грамадскага харчавання, якія, як правіла, з'яўляюцца часткай грамадскага цэнтра жылога масіву. Такія цэнтры пабудаваны ва ўсіх буйных і новых гарадах рэспублікі. Сярод іх гандлёва-грамадскія цэнтры па вул. Талбухіна ў Мінску (архіт. Ю. Шпіт, Я. Саманчук), у мікрараёне Зялёны Луг (архіт. Э. Левіна, І. Сітнікава), універсам «Серабранка» па вул. Пляханава (архіт. Э. Важнік), гандлёва-бытавы цэнтр у Брэсце па вул. Маскоўскай (архіт. С. Неўмывакін, Г. Кісялёва, А. Фядорчанка) і інш.

Такім чынам, для грамадскіх, адміністрацыйных, культурна-відовішчных і спартыўных збудаванняў 70-х гадоў характэрна развітая аб'ёмна-прасторавая структура, пластычная разнастайнасць фасадаў, шырокае прымяненне натуральных і штучных будаўнічых матэрыялаў для аздаблення, актыўнае выкарыстанне колеру, увядзенне ў архітэктурную кампазіцыю буйнамаштабных твораў манументальнага мастацтва.

ЖЫВАПІС

Глыбінныя пераўтварэнні ў грамадска-палітычным жыцці краіны рэзка змянілі працэсы развіцця сюжэтна-тэматычнага жывапісу. 60-я гады сталі тым рубяжом, калі пачалі ўзнікаць новыя ідэйна-эстэтычныя канцэпцыі, стылістычныя напрамкі ў выяўленчым мастацтве. У жывапісцаў нарастала неабходнасць пашырэння змястоўнай і эмацыянальнай прасторы сваёй творчасці, узмацненне пафасу сацыяльнай значнасці мастацкага твора.

Сучаснасць стала магістральнай лініяй наватарскіх пошукаў у вызначэнні шляхоў далейшага развіцця с ю ж э т н а - т э м а т ы ч н а й к а р ц і н ы. Вопыт мінулага дзесяцігоддзя папаўняўся эмацыянальнай насычанасцю манументальнага вобраза, сімвалізацыяй усёй выяўленчай сістэмы. Актыўнае ўключэнне мастакоў у пра-

цэсы сучаснага жыцця змяніла характар трактоўкі самой тэмы працы, якая стала адлюстроўваць глыбокія паэтычныя рэальнасці. Гэтыя змястоўныя якасці пашырылі арсенал выразных сродкаў, стылістычную разнастайнасць мастацкага ўвасаблення.

Эвалюцыя ідэйна-выяўленчай сістэмы прыкметна праявілася ў творчасці М. Савіцкага. Ад непасрэднага ўвасаблення жыцця ў першых кампазіцыях жывапісец схіляецца да асацыятыўных структур, мастацкіх абагульненняў формы.

Глыбокай развагай напоўнены яго невялікія палотны «Хлеб», «Сцелюць лён», «Ільнаводы» (усе 1962). Мастак мэтанакіравана канструюе постаці сваіх герояў на ўмоўна абазначанай прасторы, робіць акцэнт на грамадзянскай значнасці нялёгкага сялянскага жыцця. Часам рацыяналізм абагульнення вобразаў паслабляе канкрэтнасць іх нацыянальных характарыстык і набывае значэнне абагульнена чалавечых катэгорый («Ураджай», 1967; «Хлябы», 1968). Узнімаючыся да ўсё большай абагульненасці, ён пераводзіць вобразы сваіх сучаснікаў у асобны, метафарычны план, у выніку чаго яго сюжэтна-тэматычныя кампазіцыі пачынаюць выходзіць за межы звычайнага жанру.

Адлюстраванне нашай сучаснасці займае значнае месца ў творчасці І. Стасевіча. Мастака захапляе жывапісна-пластычнае багацце рэчаіснасці, размах новабудоўляў у краіне, чалавек, які пакарае магутныя сілы прыроды. Спробы вырашэння гэтых тэм можна бачыць у эпічных па характары палотнах «Пакарыцелі падунскіх парогаў», «Ангара-Ангара» (1960), створаных у час паездкі на будоўлю Брацкай ГЭС.

Да найбольш удалых кампазіцый мастака на тэму працы адносіцца карціна «Шахцёры Салігорска» (1963), дзе ён паказвае буйным планам людзей, што ідуць на працу. Усё гэта пададзена без патэтыкі, з пачуццём рэальнасці і нават будзённасці. Празрыстая свежасць снегу, аранжавыя гірлянды агнёў у перадсвітальнай смузе мяккай раніцы, лёгкая сілуэтнасць напружаных па колеры фігур шахцёраў, кантрастнасць іх аліўкава-залацістага адзення адносна цёмна-зялёных плоскасцей пабудоў ствараюць аптымістычнае гучанне. Вобразы шахцёраў глыбока індывідуалізаваныя і жыццёвыя. У серыі натурных замалёвак, эцюдаў, партрэтаў адлюстраваны пошук мастака, яго імкненне выявіць у сваіх героях тыповыя рысы характару — настойлівасць, сілу, мужнасць, чалавечнасць.

7. М. Савіцкі. Хлеб. 1962

Такі ж падыход да раскрыцця тэмы назіраецца і ў творчасці Я. Красоўскага. Сакавітай, тэмпераментнай жывапіснай мовай расказвае мастак аб вытворчых буднях рабочых Мінскага трактарнага завода. У сваіх работах ён засяроджвае ўвагу на рас-

крыцці іх унутранага свету. У карціне «Мінскі трактарны» (1959—1960) групы рабочых паказаны буйным планам, выдзелены не толькі кампазіцыйна, але і ўсёй сістэмай жывапісных сродкаў выяўлення. Палатно адметнае багаццем каларыту, важкасцю жывапісу, што дапамагае больш поўна перадаць выразнасць натуры.

Пошукі новага пры вырашэнні жывапісных задач займаюць значнае месца ў творчасці Н. Воранава. Паўсядзённым, празаічным тэмам ён імкнецца надаць паэтычнае адценне з дапамогай каларыту, пабудаванага на тонкай колеравай і танальнай нюансіроўцы. Маштабныя палотны «Жалезабетон — новабудоўлям» (1960), «Шахтабудаўнікі Салігорска» (1961) — гэта своеасаблівыя жывапісныя паэмы аб прыгажосці чалавека працы. У гэтых работах бачна спроба дабіцца арганічнага сплаву ўсіх кампанентаў кампазіцыі. Увага жывапісца засяроджана на танальнай дакладнасці палатна, што дапамагае паўней раскрыць сюжэтнае дзеянне, дасягнуць большай праўдзівасці ў выяўленні канкрэтнага факта.

Урачыстае гучанне каларыту тэматычных карцін жывапісца А. Шаўчэнкі дазваляе па-новаму ўбачыць працоўныя будні, адкрыць у іх своеасаблівую паэтычнасць. Яго простыя па кампазіцыі палотны «На трасе газаправода» (1961), «Новае заданне» (1963) прасякнуты глыбокай павагай да чалавека працы, раскрываюць рамантыку і прыгажосць жыцця. Яркая сакавітасць пленэрнага жывапісу, яго каларыстычнае багацце перадаюць захапленне мастака тым асяроддзем, дзе жывуць і дзейнічаюць яго героі.

8. І. Стасевіч.
Шахцёры Салігорска. 1963

Творчасці мастака Ф. Дарашэвіча ўласцівы рысы лірыка-эпічнай прыўзнятасці, своеасаблівасць стылістычнага строю, эмацыянальная выразнасць вобраза. Да якой бы тэмы ні звярнуўся мастак, у якім бы жанры ні працаваў, ён заўсёды адкрывае новыя грані рэальнага жыцця. Ёсць яны ў карціне «Газаправод» (1961), жанравай кампазіцыі «Сяброўкі» (1961). Рамантычнай насцярожанасцю напоўнена карціна «Трывога» (1961), якая апавядае аб напружаным жыцці пагранічнікаў. Чалавек у неразрыўнай злітнасці з навакольным асяроддзем — галоўная тэма творчасці Ф. Дарашэвіча.

Блізкія задачы вырашае і М. Беляніцкі. Жывапіс яго кампазіцыйных палотнаў фактурны, падкрэслена матэрыяльны. Жыццю вёскі прысвечана карціна «На калгасным ветэрынарным пункце» (1963). Творчы працэс майстроў шклозавода ярка перададзены ў рабоце «Шкловыдзімальшчыкі» (1967). Зіхатлівыя пераліvы расплаўленай шкляной масы, водбліскі агню плавільных печаў, плаўнасць рухаў рабочых, іх творчая натхнёнасць паказаны мастаком выразна і пераканаўча. Тут аўтар развівае лепшыя якасці жывапісу, дасягнутыя ім у карціне «Пасля вайны. Размініраванне», напісанай у пачатку 60-х гадоў.

У традыцыях рэалістычнага мастацтва будуецца кампазіцыя карціны «Наша будучае сяло» (1961) І. Давідовіча. Індывідуалізаваныя вобразы калгаснікаў, якія абмяркоўваюць праект планіроўкі і забудовы новага цэнтра вёскі, атмасфера прафесійнай дзелавітасці добра выяўлены мастаком. Зямной радасцю вее ад кампазіцыі П. Гаўрыленкі «На рыштаваннях» (1960), дзе паказаны дзве дзяўчыны на фоне асветленага сонцам зялёнага горада. Карціна ўзнаўляе атмасферу мірнага жыцця і працы, вечнай прыгажосці прыроды.

У першай палове 60-х гадоў у творчасці мастакоў яшчэ працягваюцца традыцыі ілюстрацыйнага бытапісальніцтва 40—50-х гадоў. Гістарычная канкрэтнасць падзеі, засяроджанне ўвагі на індывідуальнасці вобраза, непасрэднае адлюстраванне рэчаіснасці ў рэальных формах жыцця сталі тыповымі прыкметамі многіх сюжэтна-тэматычных палотнаў.

Жыццёвасць назіранняў і глыбокае вывучэнне калгаснага жыцця ў работах А. Шыбнёва спалучаецца з апавядальным характарам кампазіцыі. Жывапіс яго карцін адметны сваёй праблемнасцю і матэрыяльнасцю. Шматпланавасць сюжэтнага дзеяння вызначае шырокую інфармацыйнасць зместу такіх яго твораў, як «Радасць ураджаю», «Дажынкі» (абодва 1960), «Маладзёжная брыгада ў полі» (1961), дзе мастак расказвае аб працоўных буднях калгаснага сялянства, аб іх прыгажосці і аптымістычнасці.

~~А. Шыбнёў~~ — мастак з ярка выражанай якасцю бытапісальніка. У яго творчасці дакладнае адлюстраванне жыцця адыгрывае вызначальную ролю. Пры стварэнні вобраза простага чалавека натурны матэрыял для А. Шыбнёва з'яўляецца невычэрпнай крыніцай індывідуалізацыі вобразаў.

Актуальнасць тэмы, злабадзённасць зместу ўласцівы творам А. Казлоўскага. Вобразы працаўнікоў палёў запамінаюцца ў кампазіцыях «Не спіцца» (1962), «Пра калгасныя справы» (1963). Але інфармацыйнасць, актуальнасць твора не вызначаюць сацыяльную значнасць змесу, не вырашаюць праблемы яго сучаснага эстэтычнага гучання. Ілюстрацыйна-апавядальны падыход да адлюстравання жыцця застаецца нязменным у бытапісальных творах М. Манасзона «Мінск перадсвяточны» (1960), «У новы дом» (1962). Вобразная інфармацыйнасць без яркай ацэнкі з'яў сучаснасці некалькі прызямляе тэматычныя палотны «Камсамольская брыгада» (1960) і «Трактары «Беларусь» у Кітай» (1961) Я. Ціхановіча.

Актывізацыя суб'ектыўнага пачатку ў некаторых творах жывапісцаў звязана з распрацоўкай маладзёжнай тэматыкі, што дазволіла напоўніць вобразы жыццёвай праўдай, задушэўнасцю і паэтычнасцю. У гэтым плане паказальны цыкл сюжэтных палотнаў Р. Кудрэвіч, прысвечаных моладзі. Яе творы — паэтычная песня маладым рамантыкам. У кампазіцыйным і каларыстычным вырашэннях карціны «Беларускія прыпеўкі» (1960) яна знайшла тую лірычную напеўнасць сюжэтнага дзеяння, якая складае яго сутнасць. Рытміка фігур, змешчаных па вертыкалі, музыкальнасць жывапіснай

мовы, канкрэтнасць духоўнага стану кожнага персанажа ствараюць эмацыянальную цэльнасць кампазіцыі. Гэтымі ж мастацкімі якасцямі адзначаны яе аптымістычныя палотны «Першае знаёмства» (1960) і «Маладыя едуць» (1961).

Вячэрняму адпачынку моладзі прысвячае П. Крохалеў невялікае палатно «Вясна на Прыпяці» (1961), дзе лірычны пачатак перадаецца свежасцю колеравага вырашэння і спецыфічнай падачай вясновага пейзажу. Чыстая зелень мая, празрыстая роўнядзь ракі, барвовае вялікае сонца, якое гасне ў вячэрнім змроку, святочныя белыя адзенні дзяўчат і цёмныя сілуэты хлопцаў, што паволі рухаюцца па беразе рэчкі,— усё гэта надае палатну паэтычнае гучанне.

Гарманічнае адзінства халодных і цёплых тонаў, якія складаюць маляўнічую структуру і багацце каларыту палотнаў В. Жолтак, уздзейнічае на гледача пачуццёва і эмацыянальна. Якім жыццёвым дыханнем напоўнена яе карціна «Вясна» (1960)! У бярозавым гаі маладая дзяўчына любуецца сабраным вясновым букетам. Мяккая, серабрыста-блакітная танальнасць жывапісу ўзмацняе гучанне паэтычнай задумы.

З кожнай работай В. Жолтак пашырае багацце сваёй жывапіснай палітры. Асабліва тонкай нюансіроўкі, натуральнасці колеравых танальнасцей яна дасягае ў вясеннім цыкле. Сонца на заснежаных пералесках, доўгія цені і ззянне снегу надаюць работам «Сяброўкі», «У вясеннім лесе», «У школу» (усе 1963) незвычайную свежасць. Белая серабрыстаблакітная гама з разнастайнымі адценнямі становіцца дамінуючай у яе творах наступных гадоў.

У 60-я гады ва ўсім бляску раскрываецца жывапісны дар В. Цвіркі. Адзіным жывапісным расказам успрымаецца трыпціх «На зямлі беларускай» (1963—1966), у якім жыццё прыроды летам, вясной, восенню пададзена ў непадзельнай злітнасці з жыццём чалавека. Лірычная пранікнёнасць пейзажных матываў дасягаецца прыгажосцю жывапіснага тону, багаццем колеравых адценняў. В. Грамыка шукае паэтычны пачатак у працоўных буднях калгаснай моладзі. Тонкай лірыкай і чалавечай цеплынёй прасякнута палатно «Юнацтва» (1961). Трактарыстка ў рабочым камбінезоне, набраўшы ў ручаі вядро вады, зачаравана глядзіць на першыя вясновыя пралескі. Вясна, першыя кветкі, першая баразна ўзаранай зямлі дапаўняюць вобраз дзяўчыны, які вырастае ў сімвал юнацтва. Гэтую ж тэму працягвае В. Грамыка ў карціне «Гудуць трактары» (1964), дзе маладыя механізатары адпачываюць пасля змены, сярод свежаўзараных пластоў чарназёму з праблiскамі агнёў трактароў, што ракочуць у далёкіх разлогах вячэрняга поля.

Умацаванне ў жывапісе асабістага, лірыка-інтэлектуальнага пачатку, метафарычнасці, асацыятыўнасці і дэкаратыўнасці народжана заканамерным імкненнем пазбегнуць пратакольнай фіксацыі фактаў і ўвасобіць значныя мастацкія абагульненні. Гэтым жа тлумачыцца шырокае пранікненне ў станковы жывапіс сродкаў выяўлення, характэрных для манументальнага мастацтва.

У сувязі з такой пераарыентацыяй у творчасці многіх жывапісцаў рэспублікі адбываецца пэўная эвалюцыя. Адыход ад прынцыпаў станковага жывапісу ў бок празмернага разрастання дэкаратыўных элементаў у тэматычных палотнах уласцівы творчасці Б. Аракчэева. Мастак закончыў тэатральна-мастацкі інстытут у 1959 г. Ужо ў дыпломнай рабоце «Этапы вялікага шляху» ён заявіў аб сабе як аб цікавым жывапісцу, што можа ў звычайным факце ўбачыць рамантыку, стварыць пэўны псіхалагічны настрой.

У наступных работах Б. Аракчэева адбываецца ўзмацненне дэкаратыўных якасцей жывапісу, а з ім і

пэўная фармалізацыя творчасці. Мастак надае шмат увагі тэхніцы пісьма, каларыту, што дазваляе паўней выявіць змястоўны бок твора. Форма нараджаецца ў працэсе работы над тэмай, яна займае раўнапраўнае месца са зместам. Такімі з'яўляюцца яго прыгожыя па форме карціны «Медсястра» (1962), «У родным краі» (1975), дзе ў значнай ступені адчуваецца дэкаратыўнасць жывапісу.

Ад непасрэднага вывучэння жыццёвага матэрыялу да шырокіх абагульненняў ідзе М. Данцыг. Мастак выяўляе значнасць зместу праз выразнасць формы, арыгінальнасць кампазіцыйнай задумы. Такія палотны, як «Я ведаю, горад будзе Салігорск», «Растуць новыя кварталы», «Гудзе зямля салігорская» (усе 1960), «Стары і новы Мінск» (1963), «Мой Мінск» (1967), адзначаюцца эмацыянальнай шматпланавасцю, вобразна-паэтычнай прыўзнятасцю, свежасцю і непасрэднасцю ўспрыняцця жыцця. З кожнай новай работай М. Данцыг гранічна актывізуе сродкі адлюстравання. Яго палотны набываюць усё большыя памеры, у іх выкарыстоўваюцца выразныя магчымасці фарбы. У карціне «У заводскай сталовай» (1963) карычнева-чырвоныя сілуэты фігур, акрэсленыя выразным контурам, успрымаюцца як мазаічнае пано. Графічнае дзяленне палатна тонкім пераплётам вокан і асветленай пляцоўкай стойкі на выразныя квадраты-сектары ўзмацняе такое ўражанне. У гэтай рабоце намеціліся спробы асваення ўмоўных сродкаў манументальнага мастацтва, надзвычай лаканічных і стылізавана-спрошчаных.

Калі ў М. Данцыга адыход ад станковага жывапісу намеціўся ў бок манументальнай графічнасці, дык творчасць А. Малішэўскага эвалюцыяніруе ў іншым напрамку. У творах бытавога жанру ён паказвае галоўным чынам працу і жыццё калгаснага сялянства. Звонкая зелень летняга дня ў карціне «Даяркі» (1960), марозная свежасць паветра ў партрэце брыгадзіра-палявода В. Прыступчыка (1960) падкрэсліваюць розначасць характараў партрэтаваных, дапамагаюць з большай паўнатой раскрыць іх псіхалагічны стан.

У пачатку 60-х гадоў у творчасці А. Малішэўскага намячаецца адыход ад прынцыпаў непасрэднага адлюстравання жыцця. У карціне «Вясна» (1962), дзе паказаны дзве будаўніцы, што адпачываюць у абедзенны перапынак на пясчаных насыпах новабудоўлі, плоскасная дэкаратыўнасць, наўмысна падкрэсленая эцюднасць вызначаюць мастацкую форму твора. Паэтычная вобразнасць, каларыстычнае багацце і пластыка формы, якія мы бачым у яго пейзажах «Восень» (1960), «Сакавік. Апошні снег» (1961), саступілі месца наўмыснай стылізацыі прыроды, пазбаўленай непасрэднасці ўспрыняцця, жывога дыхання («Пад Барысавам», 1965). Распрацоўка сюжэтнага дзеяння, псіхалагічных сувязей, індывідуальных асаблівасцей характару, тыпізацыі вобразаў як бы выпадае з творчай праблематыкі мастака.

Сучасная тэматыка заняла вядучае месца ў творчасці Л. Асядоўскага, выхаванца Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута. У невялікай карціне «Няхай заўжды будзе сонца» (1964) мастак паказвае дзяцей, якія гуляюць на пляцоўцы гарадскога парка. Тут столькі сонечнага бляску, радасці, яркага захаплення жыццём! У гэтай кампазіцыі вызначаецца выяўленчая манера Л. Асядоўскага. Парывіста-размашысты стыль яго жывапісу выступае на першы план.

У пошуках новай арыгінальнай формы некаторыя жывапісцы часам адступалі ад сапраўднага пазнання сучаснасці. Засваенне мастацкага вопыту сусветнага мастацтва часта выяўлялася ў перайманні стылістычных прыёмаў, у адкрытым запазычанні. Карціны ствараліся не на аснове жыццёвага вопыту, а як рэмінісцэн-

цыі мінулых мастацкіх культур. Ідучы па гэтаму шляху, мастакі адмаўляліся ад рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці, знарок нагрувашчвалі прыёмы метафарычнасці, алегарычнасці, сімволікі, знакавай умоўнасці, пагарджалі неабходнасцю даследавання натуры. Тэндэнцыі суровага, гераічна-валявога падыходу да гістарычнай сучаснасці асабліва праявіліся ў творчасці маладых. Новы этап у развіцці станковай карціны прывёў да зацвярджэння так званага «суровага стылю». Гэтая суровасць у сваёй вобразна-стылявой канцэпцыі выступала антыподам параднага мастацтва перыяду культу асобы. Гераічнасць, цвёрдасць вобразаў, скупасць у сродках адлюстравання як бы адкрывалі новае адчуванне сучаснага жыцця, жыцця суровага і поўнага мужнага пафасу.

Але ў далейшай эвалюцыі гэтай плыні неяк сталі кананізавацца інтанацыі нерухомай панурасці, душэўнай замкнёнасці, здранцвення перад прозай жыцця. У вобразах савецкіх людзей пачало знікаць духоўнае багацце, паўната псіхалагічных характарыстык. У сістэме выяўленчых сродкаў пераважалі цёмныя фарбы, спектр іх абядняўся, багацце і разнастайнасць каларыстычнага строю змяняліся штампам. Псіхалагічнае багацце вобразаў падмянялася фармальна-стылістычным пошукам экспрэсіі мастацкай формы, стварэннем «рэалістычнай умоўнасці».

У працэсе эксперыментальнага пошуку мастакі-станкавісты шырока выкарыстоўвалі вопыт манументальнага жывапісу, кампазіцыйныя прыёмы станковай графікі. Пры гэтым іх творчыя намаганні накіроўваліся на перадачу асабістых перажыванняў, выкліканых з'явамі сучаснасці. Такое змяшчэнне акцэнтаў патрабавала асобых, абстрагавана-ўмоўных формаў увасаблення. У гэтым заключалася небяспека адыходу некаторых творцаў ад жыццёвай праўды і яе адэкватнага адлюстравання. Так, напрыклад, у карціне У. Мінейкі «Дарожнікі» (1962) дамінуе схематызм вобразаў, адсутнасць жыццёвай канкрэтнасці. Гэтыя ж недахопы характэрныя і для работы У. Пасюкевіча «Рыбакі» (1963).

Абстрактнасць колеру, эфекты дэкаратыўных спалучэнняў, вольная інтэрпрэтацыя формаў вызначаюць кампазіцыю Б. Аракчэева «На сплаве» (1973). Блікі сонечнага святла, зіхценне водных «зайчыкаў» між бярвёнаў велізарнага плыта, рэзкія, разрозненыя плямы прадметных формаў вызначаюць характар паверхні палатна — прыём, за якім цяжка ўспрымаецца сутнасць адлюстраванага.

Творам Л. Шчамялёва ўласціва падкрэсленая графічнасць жывапісу, цяга да ўмоўнага абагульнення формаў — творчая манера, якая на першым этапе яго дзейнасці сумяшчалася з паўнакроўнасцю жывапісу, рэалізмам мастацкай формы («Цяжкія гады», 1965). У далейшых творах акцэнт перамяшчаецца на фармальныя элементы: выразнасць колеру, вастрыня формы становяцца аўтаномнымі, мастак прыбягае да дэфармацыі, парушэння прапорцый і іншых адступленняў ад рэалістычнай трактоўкі. Гэтым арсеналам сродкаў карыстаецца ён пры стварэнні карціны «Партызан» (1966).

Дэфармацыяй прапорцый персанажаў адзначана карціна «На беларускім вяселлі» (1968). Фігуры маладажонаў, іх бацькоў, якія сустракаюць хлебам і соллю вясельных гасцей, выцягнуты па вертыкалі. Пазней мастак пазбаўляецца ад выдаткаў у сваёй творчасці. Жывапіс яго палотнаў «Студэнты» (1968), «Сям'я» (1971), «Маладыя» (1975) набывае прыгажосць тону, моцнае гучанне, асаблівую гармонію колеравых адносін.

Імкненне асвоіць вопыт манументальнага і дэкаратыўнага мастацтва, творча выкарыстоўваць яго ў станковым жывапісе захапіла многіх жы-

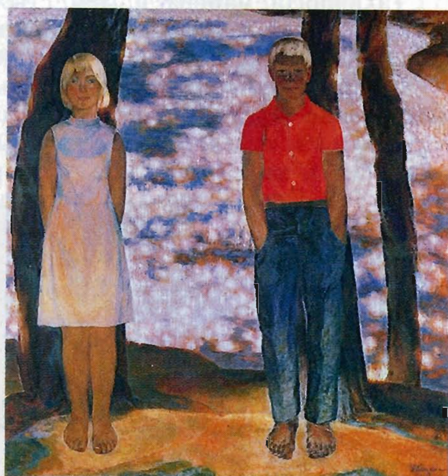
вапісцаў старэйшага і сярэдняга пакаленняў. Гэтым эксперыментам аддаў даніну і вопытны жывапісец К. Касмачоў. У трыпціху «Рэчыцкая лірычная» (1965) ён выступае паэтам-лірыкам, тонкім майстрам дэкаратыўнага жывапісу. Ва ўсім строі палатна ярка адлюстравана музыкальнасць кампазіцыйнага матыву. Прыгажосць формы, артыстычнасць выканання, напеўнасць унутранага стану персанажаў зліваюцца ў адзіны акорд. Бакавыя часткі трыпціха гучаць нібы самастойныя палотны. Тут няма празмернай апавядальнасці, псіхалагічнай распрацоўкі сюжэта. Графічна-дэкаратыўнае адлюстраванне прадметнага свету падкрэслівае музыкальнасць тэмы, стварае агульны, з лёгкім адценнем самоты, настрой.

У 60-я гады мастакі рэспублікі выпрабоўвалі разнастайныя жывапісныя сродкі і стылістычныя прыёмы жывапісу. У творчасці некаторых з іх станковы жывапіс збліжаецца з арнаментальна-дэкаратыўным мастацтвам, у якім вобраз чалавека выступае адным з элементаў узору. Такія тэматычныя работы «Узоры» (1967) і «Дзяўчаты» (1968) Л. Ізмайлавай, дзе адсутнасць псіхалагічнай распрацоўкі вобраза кампенсуецца рытмічнай узорыстасцю абазначаных фігур і прадметаў на маляўнічым фоне.

Распрацоўка дэкаратыўнасці ў станковым жывапісе дала станоўчыя вынікі. Выкарыстанне традыцый народнай творчасці, разуменне пачуцця рытму, стылю, выразнасць дэкаратыўнага гучання колеру мы бачым у кампазіцыі «Свята песні» (1969) М. Казакевіча. Але плоскасная сістэма дэкаратыўнага жывапісу прывяла да змянення прыёмаў кампазіцыйнага вырашэння. Яна выклікала імкненне да колеравай і графічнай выразнасці сілуэта, арнаментальнасці выяўленчых элементаў, мала звязаных з ідэйным зместам. Апавядальна-псіхалагічная распрацоўка сюжэта стала несумяшчальнай з задачамі выраашэння дэкаратыўнасці мастацкай формы. У гэтым сэнсе паказальнай з'яўляецца творчасць некаторых з мастакоў.

Моцны малюнак, жыццёвасць вобразнай характарыстыкі, матэрыяльнасць колеравага выраашэння былі ўласцівыя пачатковаму этапу творчасці М. Залознага. Аб жыцці калгаснай вёскі першых пасляваенных гадоў расказвае ён у карціне «Вызваленая зямля» (1965). Крыху пазней у творчасці жывапісца наступае перыяд празмернага захаплення манументальна-дэкаратыўнымі прыёмамі выяўлення. У карціне «9 мая. Удовы» (1973) фарсіраванасць колеравага выраашэння ўжо не мае адпаведнай гармоніі. Уся структура кампазіцыі збліжае гэты твор з вітражом.

9. М. Казакевіч. Юнацтва. 1971



Вядома, што дэкаратыўнасць колеру, як і распрацоўка жывапіснай сістэмы, з'яўляецца адной з важнейшых праблем мастацкай выразнасці. Імкненне павысіць дзейснасць і эмацыянальную напружанасць тэматычнага жывапісу вынікае з абстрактнага ўспрыняцця мастаком

аб'ектыўнай рэчаіснасці, з пошукаў арыгінальных сродкаў мастацкага ўвасаблення. Аднак засяроджанасць намаганняў на вырашэнні чыста фармальных задач нярэдка прыводзіць да пэўнай творчай абмежаванасці і канцэнтрацыі ўвагі на другарадным. Навізна мастацкіх сродкаў у такім выпадку не вынікае з навізны і асаблівасці жыццёвага матэрыялу, непаўторнасці светаўспрымання мастака.

Тэхналогія, манера, прыём, стыль становяцца галоўнымі напрамкамі пошукаў Г. Вашчанкі, А. Кішчанкі, У. Стальмашонка. Некрытычнае выкарыстанне спецыфічных сродкаў дэкаратыўнага жывапісу ў станковых палотнах хоць і прыўнесла ў творчасць У. Стальмашонка знешнюю маляўнічасць, плоскасную ўзорыстасць, але ў пэўнай ступені паслабіла глыбіню і значнасць зместу. У яго кампазіцыі «Свята ў камуне» (1969) магчымасці станковага жывапісу не рэалізаваны: яны цалкам падпарадкаваны ўмоўнай дэкаратыўнасці, за якой вобразы святочна апранутых камунараў не чытаюцца.

Праблема нацыянальнага стылю ў мастацтве 60-х гадоў нярэдка вырашалася шляхам запазычання формаў народнай творчасці. У творчасці У. Стальмашонка і некаторых іншых жывапісцаў культывуецца народная арнаментыка, знешняя плоскасная дэкаратыўнасць, перанесеная з ткацтва ў станковы жывапіс. Пры гэтым нацыянальная своеасаблівасць мастацкай культуры ў цэлым не ўлічвалася, а бралася толькі тое, што ляжала на паверхні.

У наступны перыяд творы У. Стальмашонка характарызуюцца большай духоўнай напоўненасцю вобразаў, унутранай змястоўнасцю кампазіцыі. У трыпціху «Сыны Радзімы» (1970) мастак ідзе па шляху публіцыстычнага, амаль плакатнага вырашэння зместу праз абагульненне. Ён глядзіць на гістарычнае мінулае рэспублікі праз прызму сённяшняга дня. Увесь строй гэтага жывапіснага палатна дае ключ да разумення сучаснасці.

На жаль, такі прыём у далейшым набывае ўсё большае падабенства з кінематаграфічным паказам чалавека буйным планам («Металургі» і «Фізікі», абедзве 1973). Цікавасць да духоўнага свету героя рэалізавалася толькі ў аднабаковым прыёме кампазіцыйнага вырашэння. Павялічаныя да буйных памераў твары на квадратным палатне, пададзеныя ў стылі фотамантажу, нясуць чыста інфармацыйную нагрузку.

Да шырокіх мастацкіх абагульненняў імкнецца мастак-манументаліст Г. Вашчанка. Для яго станковых твораў характэрны стылявая паслядоўнасць, стабільнасць сістэмы выяўленчых прыёмаў («Непакорная», 1967). У натурных кампазіцыях «Хлеб» (1966), «Нацюрморт з фарбамі і кветкамі» мастак застаецца верным прыродзе і пачуццёваму ўспрыняццю. Паэтычна-прыўзнятым настроем прасякнуты палотны Г. Вашчанкі «Яблынька», «Палеская песня» (абодва 1968).

Іншы мастацкі падыход дэманструе Г. Вашчанка пры стварэнні вялікіх тэматычных палотнаў, сюжэты якіх народжаны ў працэсе непасрэднага вывучэння жыцця. Гэта можна ўбачыць у кампазіцыі «У чаканні» (1968), у якой група жанчын адлюстравана шчыльнай сілуэтнай масай на фоне светлых аблокаў. У дыпціху «Бетон» (1970) намячаецца метафарычная пераасэнсоўка арсенала сродкаў манументальна-дэкаратыўнага жывапісу. Мастак спрабуе авалодаць жыццёва-рэалістычнай трактоўкай формы. Жывапіс палатна канкрэтны, матэрыяльны і вельмі прыгожы па сваім серабрыста-шэрым каларыце.

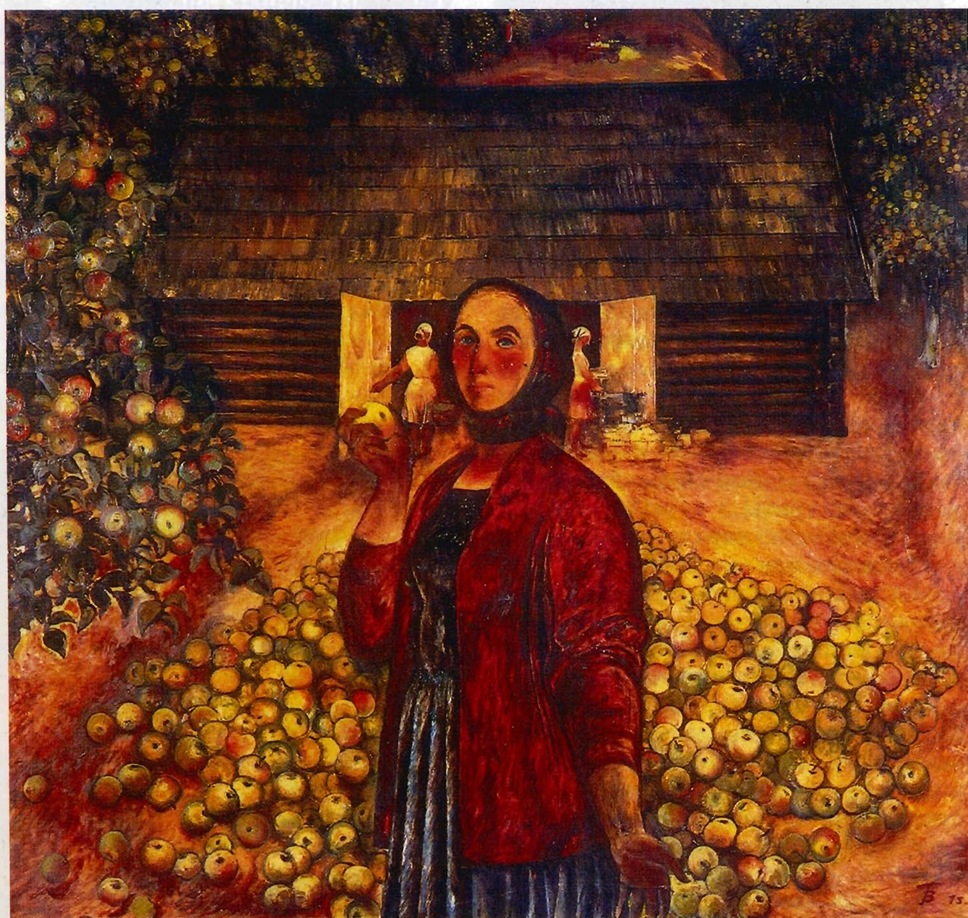
Розны кірунак прымаюць пошукі новай формы ў творчасці А. Кішчанкі. У карціне «Памяць подзвігу» (1972), прысвечанай касманаўтам, якія загінулі пры вяртанні на зям-

лю, мастак у аснову трактоўкі фігур касманаўтаў, што імкліва ляцяць уніз, паклаў прынцып класічнага рэалізму, а ў кампазіцыю палатна — прынцып сюррэалізму. Кампазіцыйныя прыёмы «палёту» ўваходзяць амаль ва ўсе наступныя творы мастака. Гэта можна прасачыць і ў карцінах «Агонь бацькоў» (1972), «Сцяг» (1974) і інш.

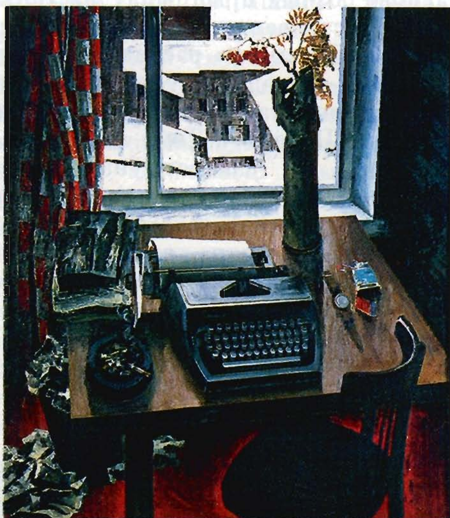
Арыентацыя на метафарычнасць угадваецца і ў палотнах М. Данцыга. Пошукі падкрэсленай абагульненасці сілуэта, манументальна-дэкаратыўнага, метафарычна-рамантычнага гучання звязаны з жаданнем мастака глыбока, па-філасофску ўсеабдымна раскрыць сутнасць шматвобразных з'яў нашай гісторыі і сучаснасці.

Маштабныя карціны М. Данцыга «Спадчына» (1973) і «Мінск. Плошча Перамогі» (1972) напісаны на аснове розных прынцыпаў мастацкага адлюстравання. Палатно «Мінск. Плошча Перамогі» расказвае аб усталяваным абрадзе — ускладанні жаніхом і нявестай кветак да падножжа помніка Перамогі. Тэме карціны адпавядае яе дэкаратыўна-арнаментальная арганізацыя. Архітэктура плошчы падымае гарызонт да верхняга краю палатна, а чорны сілуэт абеліска ўзмацняе гэтую накіраванасць уверх.

10. Г. Вашчанка. Жнівень. 1975



11. М. Данцыг. Нацюрморт. Аб Вялікай Айчыннай... 1968



У аснове карціны «Спадчына» — звычайная сюжэтная апавядальнасць: тры камбайнеры — стары, хлопец і дзяўчына, пакінуўшы свае ўборачныя машыны, усклалі сноп на магілу невядомага салдата сярод спелага жыта. Блакітнае неба, карычневыя палоскі зямлі, бела-жоўтыя, нанесеныя быццам па трафарэту каласы пазбаўлены матэрыяльнай выразнасці. Гіганцкія маштабы палатна супярэчаць графічнаму характару ўсяго адлюстравання. У кампазіцыйным строі карціны гэты ўзвышаны момант сустрэчы з гераічным мінулым савецкага народа не знайшоў адпаведнага адлюстравання.

Спроба аб'яднаць мінулае з сучаснасцю характэрна і для палатна І. Ціханава «Сустрэча нёманскіх партызан» (1973). Кампазіцыя нарадзілася з рэальных фактаў — традыцыйных сустрэч партызан на месцах баявой славы. Значнасць гераічнага мінулага патрыётаў-партызан, нашых сучаснікаў, мастак спрабуе раскрыць усім строем кампазіцыі, абрысоўкай вобразаў. У цэнтры карціны — шчодра застаўлены стол, вакол якога сабраліся баявыя партызаны, жанчыны з дзецьмі на руках, старыя і падлеткі. Але вобразы былых партызан залішне абагульненыя, за знешняй экспрэсіўнасцю рухаў, дэкаратыўнасцю поз і разнастайнасцю тыпажу слаба высвечваюцца рысы сучаснага жыцця гэтых людзей, праўда іх характараў, існасць іх натур.

Стылістычныя і сюжэтныя рэмінісцэнцыі з мастацкай культурай мінулага характэрны, напрыклад, для трактоўкі формы ў карціне В. Сумарава «Лікбез» (1967), у якой выкарыстаны вопыт жывапісу 20-х гадоў. У палотнах «Плытагоны» (1965), «Вяртанне», «На сваёй зямлі», «Пісьмо» (усе 1967) непасрэднае адлюстраванне жыцця трансфармуецца ва ўмоўна-графічнае апавяданне. Мастак шырока выкарыстоўвае прыёмы сярэдневяковай мініяцюры альбо народнага лубка. Гэты ж прыём малюнкава-графічнага расказа выкарыстаны і ў кампазіцыі «Мой дом» (1973).

Запазычанасць элементаў, іншых відаў і жанраў выяўленчага мастацтва — распаўсюджаны прыём мадыфікацыі формы з мэтай надання ёй стылявых прыкмет сучаснасці, якія

12. В. Сумараў. Мой дом. 1973

аказаў значны ўплыў на творчасць некаторых жывапісцаў рэспублікі. У гэтых адносінах паказальны вопыт М. Чэпіка, кожная работа якога адзначаецца мастацкай крытыкай як станоўчая з'ява ў сучасным мастацтве. Гранічна абагульнена трактуюцца тэмы ў карцінах «1941 год» (1967), «Маладзёжная брыгада» (1970), «Свята ўраджаю» (1972), «Працоўныя будні» (1973), «Да партызан» (1974) і інш.

Невялікая работа Г. Качаноўскага «Шахцёры» (1973), якая расказвае аб новай прафесіі індустрыяльнага рабочага рэспублікі, мала чым адрозніваецца ад графічных аркушаў. Графікамі ў тэматычным жывапісе выступаюць маладыя мастакі В. Шпартаў («Круцільшчыцы», 1973), В. Бараўко («Ізаліроўшчыцы», 1972; «Змена», 1973), Г. Лойка («Прызыўнікі», 1973). Скупасцю мастацкіх сродкаў адлюстравання, умоўнасцю колеравых характарыстык адзначаюцца і карціны іншых маладых мастакоў.

Адмоўныя адносіны да разгорнута-апавядальнага сюжэта, народжаныя імкненнем пазбегнуць ілюстрацыйнасці і «літаратурнасці», адводзілі жывапісцаў убок ад раскрыцця складаных жыццёвых праблем, сацыяльных супярэчнасцей і канфліктаў, глыбокага пранікнення ва ўнутраны свет савецкага чалавека. У некаторых выпадках жывапісцы прыбягалі да прамых запазычанняў у савецкім мастацтве, паўтораў з нязначнымі варыяцыямі сюжэтаў, што пазбаўляла творы ўнутранай цэласнасці, арыгінальнасці, нацыянальнай своеасаблівасці. Такая сістэма мастацкіх пошукаў станоўчых вынікаў не прынесла. І наадварот, тыя мастакі, якія чэрпалі свае знаходкі непасрэдна з самога жыцця, дасягнулі значных поспехаў.

Навізной і арыгінальнасцю, свежасцю ўспрыняцця вее ад работ «Май» (1967), «Наша свята» (1968), «Трактарабудаўнікі» (1969) жывапісца В. Сахненкі. Шчырасць, глыбокая назіральнасць — неад'емная якасць карцін А. Мазалёва. У яго склаўся свой асаблівы каларыт, які адкрывае новыя грані прыгажосці навакольнага свету. Ён не прыдуманы, а ідзе ад жыцця. Колькі прыгажосці, непасрэднасці ўспрыняцця натуры, юнацкай чысціні ў вялікім палатне «Наташа» (1967). Кожны мазок перажыты і пакладзены на сваё месца ў прыгожай, багатай па жывапісе карціне «На дачы» (1965). Надзвычай тонка перададзена сонечнае асвятленне пакою, мяккі сілуэт хлопчыка ў рабоце «На канікулах» (1966). Дзякуючы жывапіснай тонкасці і псіхалагічнаму адлюстраванню яго работы ўспрымаюцца як чароўная праўда жыцця.

Героі Р. Кудрэвіч надзвычай сучасныя. Яны ўзяты непасрэдна з жыцця, што асабліва бачна ў работах «Перад канцэртам» (1967), «Беларуская антонаўка» (1973) і інш. Вобразы дзяўчат у гэтых карцінах арыгінальныя, непаўторныя. Кожная з гераінь мае не толькі сваё адметнае індывідуальнае аблічча, але і свой характар. Умелая мадэліроўка формы дазволіла перадаць і знешнія прыкметы сучаснікаў, і іх унутраны свет.

Значнае месца ў творчасці беларускіх жывапісцаў займае тэма мацярынства. Выяўлення сапраўднай духоўнай усечалавечнасці мацярынскай сутнасці дасягае І. Рэй у карціне «Маці» (1967). ...Драўляная сцяна хаты. Ля акна, прыцiснуўшы да грудзей спрацаваныя рукі, сядзіць у глыбокім задуменні жанчына. Псіхалагізм напаўняе ўсе элементы адлюстравання, ім дыхаюць сцены, святло, рассеяны паўзмрок адзінокага дома, з яго вытканы і ўвесь вобраз. Незвычайна сканцэнтраваная духоўнасць простай жанчыны, глыбокае абагульненне і разам з тым нацыянальная канкрэтнасць і індывідуалізаванасць з пераканаўчай сілай перадаюць вобраз беларускай маці.

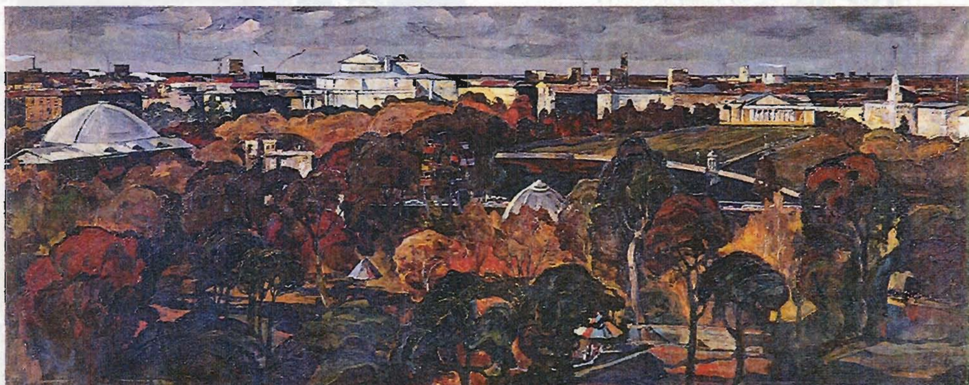
На паглыбленай распрацоўцы

вобразаў нашых сучаснікаў канцэнтруе свае творчыя намаганні А. Сямілетаў у работах «Сталеліцейшчыкі» (1972), «Сельскія камуністы» (1973). У непарыўнай сувязі з навакольным асяроддзем паказвае сваіх герояў М. Назарэнка. Развіваючы прынцып шматслойнага жывапісу, мастак перадае складаны стан чалавечай душы і прыроды. Палотны «Даяркі» (1969), «Хлебаробы» (1972), «Геолагі» (1973) напоўнены сілай жывога ўспрыняцця, глыбокім дыханнем жыцця.

Пасляваеннаму калгаснаму жыццю прысвячае палотны «Раніца ў калгасе» і «Жыццё працягваецца» (абодва 1967) У. Лагун. Жанравасць яго твораў — характэрная асаблівасць трактоўкі сучаснай тэмы. Бытапісцам застаецца ён і ў палотнах гістарычнага жанру. Яго кампазіцыя «Ільіч у адпачынку» (1969) напісана з выкарыстаннем усіх магчымасцей станковага жывапісу. У наступных работах У. Лагуна заўважаецца дэкаратыўная напружанасць, узмацняецца гучанне яго важкага, заўсёды матэрыяльнага жывапісу («З работы», «У чаканні маладых», абедзве 1973, і інш.).

Звонкім жывапісным сплавам адрозніваюцца работы маладога мастака А. Казака, які звярнуў на сябе ўвагу дакладнасцю перадачы асвятлення, напружанай сілай гучання колеравых утварэнняў. У тэматычным жанры яго захапляе вобраз сучаснага рабочага. Героі твораў мастака — моцныя, інтэлектуальныя, стрыманыя ў сваіх думках і пачуццях людзі. Такая яго дыпломная работа «Бітумшчыкі» (1963), у якой ён паказвае сваё захапленне мужнымі, прыгожымі людзьмі, якія выконваюць цяжкую, але неабходную працу. Новыя адносіны чалавека да працы, непарыўнасць з працоўным рытмам усёй краіны адлюстроўвае мастак у палотнах «Судабудаўнікі» (1967), «Апошнія паведамленні» (1968). Аб'ёмна-прасторавая трактоўка формы ў адзінстве з асяроддзем надае ім жыццёвасць, асаблівую сілу і пераканаўчасць.

13. У. Лагун. Мой Мінск. 1970



Колеравай напружанасцю адзначаны творы В. Савіцкага. З найбольшай сілай ён перадае мажорнае гучанне працоўных будняў у карцінах «Шахцёры» (1967), «У хвіліну адпачынку» (1968), прысвечаных рабочым гродзенскіх новабудоўляў. Багаццем жыццёвых назіранняў вызначаюцца работы гомельскага жывапісца М. Палянкова. Непасрэднасць успрыняцця жыцця, свежасць і лёгкасць жывапісных характарыстык, вобразаў, яркая маляўнічасць адрозніваюць яго карціны «У звальненні» (1965), «Пара экзаменаў» (1967),

«Бярозавы сок» (1969), пейзаж «Восень на Прыпяці» (1972) і інш.

Узмацненне тэндэнцый матэрыяльнай выразнасці колеру намецілася ў рабоце У. Пасюкевіча «Будаўнікі» (1973). Маштабнасць будоўляў, характар працы, сама рэчаіснасць прадыктавалі мастаку абнаўленне яго палітры. Тут няма прыблізнасці, абстрактнай абагульненасці. Горадабудаўнікі ў праектнай майстэрні, за вокнамі якой прасціраецца светлы, прасторны горад — вынік іх працоўных намаганняў, паказаны ў дынамічным руху.

14. К. Касмачоў. Незабыўнае. Цэнтральная частка трыпціха. 1962

На мяжы 60—70-х гадоў у беларускім тэматычным жывапісе намеціўся значны крок наперад. Ад прыземленасці, пасіўнасці апавядання, натуралістычнасці мастакі смела рушылі ў бок рамантычнай прыўзнятасці і гераізацыі вобразаў.

Стаўшая традыцыйнай ленінская тэма атрымлівае глыбокую распрацоўку ў творчасці К. Касмачова. Форма трыпціха «Незабыўнае» (1962) некалькі незвычайная для станковага твора. Кампазіцыя цэнтральнай часткі, якая паказвае момант гутаркі У. І. Леніна з сялянамі, упісана ў круг, зрэзаны рамкай прамавугольніка. Жывапіс гэтага твора блізкі да фрэскавага дэкаратыўнага роспісу, які патрабуе архітэктурна расчлененай сцяны, абрамленай строгім дэкорам. Пабудаваная на багацці тонкіх колеравых нюансаў, кампазіцыя гэта незвычайна прыгожая і празрыстая.

У далейшым К. Касмачоў шукае магчымасці перадаць сімвалічнае значэнне падзей, звязаных з дзейнасцю Ільіча. Вар'іруючы ранейшую кампазіцыю, ён змяшчае сілуэтнае адлюстраванне Леніна на фоне сонца. Гэты сімвал, выкарыстаны раней у аднафігурнай кампазіцыі «Зара» (1962), мастак паўтарае ў карціне «Клятва. Раніца XX стагоддзя» (1970), крыху змяніўшы трактоўку формы ў бок дэкаратыўнай манументалізацыі, абвостранай выразнасці гераічна-ўзвышанага.

Ленінская тэматыка і падзеі рэвалюцыйных дзён знайшлі адлюстраванне ў творчасці А. Шыбнёва («Перад Кастрычнікам», 1960 і інш.). Ва ўсіх яго палотнах на гэтую тэму ўзяты момант, які звязвае асноўныя падзеі рэвалюцыі з асобай Леніна. Кампазіцыі, поўныя дынамікі, увасабляюць рэвалюцыйны парыў мас, перадаюць напружаную атмасферу суровага часу.

У сваіх работах мастак дае шэраг абагульнена-індывідуалізаваных вобразаў прадстаўнікоў рабочага класа і рэвалюцыйных салдат. На жаль, гэтыя аднойчы знойдзеныя вобразы амаль без змяненняў перанесены мастаком у кампазіцыі, што адлюстроўваюць рэвалюцыйныя падзеі ў Беларусі. Мы іх бачым у палотнах «Рэвалюцыйныя дні ў Мінску» (1963), «Беларусь Савецкая» (1968), «З Леніным» (1973). Выяўленчая структура тэматычных твораў мастака з цягам часу змянялася ад апісальнасці да фрагментарнай буйнапланавасці кампазіцый, абагульненай падачы матэрыялу. Нарастанне чорна-чырвонай колеравай гамы, узмацненне кантрасту сілуэтаў фігур на чырвоным фоне дасягаюць крайняй інтэнсіўнас-

ці. Дакладнасць дэталізаванага малюнка змянілася абагульненай эскізнасцю формаў, а развітая сюжэтная апавядальнасць — знешняй значнасцю ўмоўна-схематычных пабудоў.

Манументалізацыя формаў станковага жывапісу вельмі часта ўжываецца як сродак увасаблення гістарычна значных падзей. Гэта добра відаць у трыпціху А. Гугеля і Р. Кудрэвіч, створаным у 1968 г. («Русь кандальная» — левая частка, «Апасіяната» — цэнтральная частка і «Да новага жыцця» — правая частка). У ім сваю задуму аўтары рэалізуюць у сімвалічных вобразах — прыём досыць новы ў іх творчай практыцы. Сімвалам прыгнечаных народаў царскай Расіі выступае тут вобраз выдуманай, закаванай у ланцугі, але моцнай духам, непакоранай жанчыны. Манументалізацыя вобразаў характэрна і для іх карціны «Інтэрнацыянал» (1970).

Адсутнасцю знешняй патэтыкі вызначаецца аднафігурная кампазіцыя «Крыгаход. Ленін у Шушанскім» (1967) А. Казлоўскага. Уладзімір Ільіч Ленін у ботах і кажуху стаіць у нерухомасці на беразе Енісея. Рэалістычная трактоўка пейзажу — воднае раздолле, бязмерная прасторавая шырыня — прыўзнята да сімвалічнага гучання. Жывапіс гэтага палатна па сваёй структуры складаны, фактурны. Мастак выкарыстаў усе магчымасці шэра-карычневага каларыту, каб перадаць дыханне наступаючай вясны, прыгажосць аголенага ад снегу берага, холад рачнога лёду і далёкіх вяршынь Саянскіх гор.

Манументальны трыпціх Л. Асядоўскага «25-га. Першы дзень» (1969—1970) прысвечаны першаму дню савецкай дзяржавы. Цэнтральная і бакавыя яго часткі (левая — «Пуцілаўцы» і правая — «За новы свет») уяўляюць сабой складаную, добра пабудаваную кампазіцыю. Франтальнасць, не пазбаўленая глыбіні, абагульненасць формаў, аб'яднаная ў вялікія кампазіцыйныя масы, напружаная стрыманасць колеравых характарыстык, якія ўтвараюць цэльны структурна складаны каларыт,— усё гэта ставіць трыпціх Л. Асядоўскага ў лік лепшых палотнаў беларускага мастацтва.

Работа «Вялікі пачын» (1960) І. Давідовіча расказвае аб зараджэнні першых камуністычных суботнікаў. Ф. Дарашэвіч у рабоце «У. І. Ленін сярод першых чырвоных камандзіраў» (1970) паказвае яго з выпускнікамі Ваеннай акадэміі. У гэтых творах гістарычныя падзеі трактуюцца з адценнем бытавой паўсядзённасці.

Складанай сімволіка-ўмоўнай структурай вылучаецца разгорнутая кампазіцыя М. Савіцкага «Аднадушнасць» (1970), у цэнтры якой вобраз Леніна-трыбуна. Работа набліжаецца да манументальна-жывапіснага плаката, вострага і экспрэсіўнага. Сваю задуму мастак увасабляе пры дапамозе мантажу, камбінацыі рознамаштабных фігур сялян у белым адзенні з косамі ў руках і дынамічнай фігуры У. І. Леніна, якая ўзвышаецца над морам галоў і паднятых рук. Цёмным сілуэтам адлюстраваны ён на фоне сцяга, заводаў, фабрычных труб, павергнутага бюста імператара, вялікага жоўтага круга сонца, чорнасіняга неба з надпісам у левым верхнім вугле — «Дэкрэт аб зямлі» і ў правым — «Дэкрэт аб міры». Сродкі мастацкага выяўлення накіраваны на раскрыццё цяжкіх гістарычных абставін, у якіх пачынала сваё жыццё першая ў свеце дзяржава рабочых і сялян. Уладарны жэст рукі паказвае на адзіны выхад з дадзенага становішча: мір — народам, зямля — сялянам, фабрыкі і заводы — рабочым.

Пошукі прыёму, стылю, своеасаблівасці мастацкай формы з'яўляюцца асновай творчасці У. Стальмашонка. У тэматычныя работы ён прыцягвае жывыя фальклорна-арнаментальныя матывы, якія стылізуюцца і ўкладваюцца ў асобныя фармалізаваныя

сістэмы выяўленчай тэхналогіі. Плоскасная ўзорыстасць, стылізацыя, дэкаратывізм пануюць у яго палатне «ВХУТЭМАС. У. І. Ленін з моладдзю» (1967), дзе мы бачым У. І. Леніна і Н. К. Крупскую сярод студэнцкай моладзі.

У фрагментарнай кампазіцыі «А. Р. Чарвякоў у У. І. Леніна. 1923 год» (1972) У. Стальмашонка глыбокая псіхалагічная засяроджанасць твараў герояў гістарычнага апавядання, пададзеных буйным планам, напружанасць залацістага каларыту і ўсёй структуры кампазіцыі даносяць складаную атмасферу будаўніцтва новага жыцця маладой савецкай дзяржавы.

Рэвалюцыйным падзеям прысвячае шэраг палотнаў Н. Воранаў. У карціне «Беларусь. За ўладу Саветаў» (1967) ён стварае вобразы салдат у перыяд Кастрычніцкай рэвалюцыі ў Беларусі. У передсвітальным змроку франтальна працягнуўся насып чыгункі з вагонамі, каля якіх размясціліся часці байцоў рэвалюцыі. Аўтар усю ўвагу засяроджвае на тыпізаваных вобразах герояў, якія здзейснілі першую ў свеце рэвалюцыю. Раскрыццю іх гістарычнай ролі падпарадкавана і месца дзеяння — шляхі-дарогі, і франтальнасць прасторавых планаў, і азоранасць фігур яркім святлом.

У рабоце «У дзень кастрычніцкага перавароту» (1968) Н. Воранаў аддаецца сваёй стыхіі — «жывапіснасці». Уся вобразная сістэма кампазіцыі як бы пагружана ў празрысты слой бэзава-жамчужнай каларыстыкі, якая выклікае асацыяцыі рэвалюцыйнай рамантыкі.

Змрочны характар абставін, у якім праходзіла падрыхтоўка да рэвалюцыйнага перавароту ў Беларусі, адлюстраваў у сваім палатне Л. Асядоўскі ў трыпціху «М. В. Фрунзе ў Мінску» (1967). Героі Л. Асядоўскага абрысаваны ярка, лаканічна, яны глыбока індывідуалізаваны. Позы энергічныя, унутраны стан напружаны і надзвычай дынамічны. Дынамізм руху мастак узмацняе рэзкім контурам адзення, дыяганальным перасячэннем фігур, светлавымі ўдарамі, што выхопліваюць асобныя прадметы, дэталі, твары. Рух пранізвае ўсю структуру кампазіцыі. Гэты прыём мастак развівае ў карціне «20-я гады. Харчатрад» (1968). Сімвалічна, вобразна паказвае ён, у якіх умовах даводзілася пачынаць новае жыццё. Парывістасць, дынамізм структуры палатна Л. Асядоўскага набывае класічныя формы.

Рамантычная сімволіка пашырае свае граніцы ў палотнах Я. Зайцава, А. Гугеля, Р. Кудрэвіч, М. Сеўрука, Л. Шчамялёва і інш. Пачуццём жалезнай волі і непахіснай сілы вее ад мужных фігур у карціне Л. Шчамялёва «Маё нараджэнне» (1967), якая пераносіць нас у цяжкія гады грамадзянскай вайны. ...Мяце завея. Снег пад парывамі ветру разносіцца па разбітых ворагам дарогах. У баявым маршы пад гудзенне правадоў, у мяцеліцу, нараджаецца чалавек. Партызаны стварылі кальцо вакол маці і нованароджанага, як быццам абараняючы іх ад нечаканай небяспекі. Сімвалічнае гучанне гэтага сюжэта асацыіруецца з нараджэннем маладой Савецкай рэспублікі. Вострая акрэсленасць сілуэтаў людзей, «размытая» дзе-нідзе віхрамі мяцеліцы, прасторава-кругавы рух кампазіцыі ўзмацняюць дынамізм часу. Аскетызм жывапісу падкрэслівае напружанасць гераічных дзён.

Сілу ўздзеяння ленінскага слова на працоўныя масы, ролю друку ў падрыхтоўцы рэвалюцыйнага перавароту паказвае М. Данцыг у вялікім палатне «Ленінская «Іскра» (1970). Гэтай жа тэме прысвячае сваю карціну «Абуджэнне» (1969) Г. Качаноўскі. Умоўным прыёмам плакатнасімвалічнай вобразнасці жывапісцы А. Гугель і Р. Кудрэвіч раскрываюць рэвалюцыйную рамантыку грамадзянскай вайны ў карціне «Грэнада» (1970). Тут ясна вызначаецца

напрамак эвалюцыі іх творчасці. Арганічнае злучэнне ў адлюстраванні сённяшняга і мінулага сведчыць аб складаных праблемах, якія ставяць перад сабой мастакі.

Выкарыстанне прыёмаў агітацыйна-плакатнага мастацтва, узбагачанага дэкаратыўнай якасцю жывапісу, набывае своеасаблівыя формы ў палатне «Пад чырвоны сцяг народ збіраўся» (1968) І. Ціханава.

Абагульнены, тыпізаваны вобраз героя падзей — галоўны выразнік нацыянальнай і сацыяльнай канкрэтнасці твора мастацтва. Гэтай нацыянальна-гістарычнай канкрэтнасцю адзначаны вобразы карціны «Зарыва» (1968) М. Савіцкага. Яго героі шматзначныя па сваёй унутранай напоўненасці, нясуць глыбокую праўду аб сваім часе.

У палатне «Мінск, 1920 год» (1967) мастак У. Пасюкевіч паказвае карціну жыцця мінчан у гады грамадзянскай вайны і замежнай інтэрвенцыі. Нашэсце кайзераўскіх, а затым белапольскіх акупантаў прывяло да разрухі народнай гаспадаркі рэспублікі. У прадуктовай краме велізарны натоўп жанчын, дзяцей, якія ў знямозе чакаюць прывозу хлеба. У глыбіні вуліцы баявыя атрады апалчэнцаў ідуць на фронт. На тарцовай сцяне крамы плакат: «Ты запісаўся дабравольцам?» Мастак узяў канкрэтнае гістарычнае месца — плошчу Свабоды ў Мінску. Вобразы жанчын, касцюмы, усе кампаненты кампазіцыі ствараюць уражанне дакладнасці гістарычнай падзеі.

У палотнах М. Манасзона «Першы дзень Савецкай Беларусі» (1967), «Канец царскай стаўкі ў Магілёве ў 1917 г.» (1968) і «І з'езд РСДРП» (1969) праўдзівае адлюстраванне гістарычных падзей вызначаецца

15. Л. Шчамялёў. Маё нараджэнне. 1967

эмацыянальнай усхваляванасцю, каларыстычнай цэласнасцю.

Мастак А. Кроль працягвае распрацоўваць гістарычную тэматыку, непасрэдна звязаную з гісторыяй беларускага народа, рэвалюцыйнымі падзеямі ў Мінску. Гэтай тэме ён прысвячае вялікае палатно пад назвай «Рашаючы дзень» (1967). У бурны лістападаўскі дзень пад напорам узброенага народа, склаўшы зброю, адыходзяць пад канвоем апошнія сілы буржуазнай улады. Урачыстым гімнам стварэнню БССР гучыць яго невялікая карціна «Нараджэнне рэспублікі» (1968). Цяжкую спадчыну, атрыманую ад мінулага, паказвае А. Малішэўскі ў карціне «Дзяржынскі. Да новага жыцця» (1967), дзе знойдзены выразны тыпаж беспрытульных дзяцей.

Творчасць мас, разняволенне духоўных сіл народа адлюстраваны ў карціне «Першая рэпетыцыя» (1963) Р. Кудрэвіч. Унутраная псіхалагічная атмасфера дзеяння захоплівае сваёй выразнасцю, напаўняе кампазіцыю глыбінёй чалавечых перажыванняў.

Урачыстасць працоўнага народа, які выйшаў на святкаванне 1 Мая, гучыць ва ўсім строі кампазіцыі А. Казлоўскага «Першае свята» (1971). Чырвоныя сцягі, святочнае ўбранне, гордае шэсце моладзі — усё зліваецца ў адзіны акорд радасці, урачыстасці.

Арганізацыю першых камун на Беларусі ў пачатку 20-х гадоў узнаўляе П. Крохалеў у жывапісных палотнах «Першая камуна ў Беларусі» (1968), «Рудабельская рэспубліка» (1970). У трыпціху «Год вялікага пералому» (1967) ён зноў звяртаецца да драматычнага перыяду жыцця савецкай вёскі. Крыху стракатая, хаатычная, шумлівая цэнтральная частка трыпціха — «Калектывізацыя», якая адлюстроўвае масавы запіс сялян у калгас, стрымліваецца флангавымі часткамі — «Першы трактар» (левая частка) і «Трактарыста забілі» (правая частка), што выразна перадаюць атмасферу часу.

Шэраг карцін беларускіх жывапісцаў прысвечаны дарэвалюцыйнаму мінуламу Беларусі. Трыпціх «А хто там ідзе?» (1968) У. Гоманава закранае тэму бяспраўя беларускага народа ў царскай Расіі. Змест карціны «Першадрукар Францыск Скарына» (1968) І. Давідовіча знаёміць нас з далёкім мінулым беларускай культуры. Уз'яднанню Заходняй і Усходняй Беларусі прысвячае сваё палатно «17 верасня 1939 года» (1969) У. Лагун. Ва ўсіх гэтых творах жывапісцы праявілі ўменне знаходзіць і акцэнтаваць увагу на найбольш істотных гістарычных фактах. Ідэйна-змястоўны бок творчасці заставаўся рашаючым у працэсе пошукаў новых сродкаў мастацкай выразнасці.

Гістарычная сюжэтна-тэматычная карціна 60-х гадоў характарызуецца ўзмацненнем псіхалагічнай завостранасці вобраза, акцэнтам на выяўленні духоўнага свету герояў, адмаўленнем ад знешняй апісальнасці, ілюстрацыйнасці, незавершанасці. Адзінкавай з'явай выглядаюць спробы асобных жывапісцаў выдаць стылізаваныя структуры кампазіцый за новае мастацкае пераасэнсаванне гісторыі.

Гераічныя гады Вялікай Айчыннай вайны знайшлі адлюстраванне ў беларускім жывапісе. Подзвігі лепшых сыноў беларускага народа вызначылі шырокі дыяпазон тэматычных палотнаў. Творы, якія ярка ўвасобілі барацьбу за свабоду і незалежнасць нашай Радзімы, склалі «залаты» фонд сюжэтна-тэматычнага жывапісу.

З магутнай сілай гучыць эпічнае апавяданне аб гераізме беларускага народа ў гады Вялікай Айчыннай вайны ў творчасці Я. Зайцава. Народ з'яўляецца галоўнай дзеючай асобай яго трыпціха «Мая рэспубліка ў агні Айчыннай» (1967). Кожны вобраз напоўнены ўнутраным рухам.

16. Л. Шчамялёў.
Генерал Даватар. 1975

бронзава-чырвоны каларыт твора гучыць як звон, заклікае новыя пакаленні зрабіць усё, каб гэта ніколі не паўтарылася.

Высакароднай барацьбе савецкіх воінаў прысвячае сваё палатно «Бессмяротнасць» (1967) І. Стасевіч, у якім трагедыйная напружанасць выразна раскрывае атмасферу подзвігу апошніх часоў штурму Рэйхстага. У карціне «Май. 1945 год» (1967) І. Стасевіч паказвае сябе падлеткам сярод салдат, якія ўзнялі сцяг Перамогі над дахам аднаго з дамоў Берліна. Палатно «Суровае юнацтва» (1971) — таксама аўтабіяграфічнае. У ім мы бачым мастака юнаком-радыстам, які праз рашотчаты каркас разбітай берлінскай крэпасці глядзіць на зруйнаваны горад, што віднеецца ўдалечыні. Штампам сюжэтнага дзеяння, абыякавай інфармацыйнасцю характарызуецца яго шматфігурная кампазіцыя «Сустрэча партызан з Чырвонай Арміяй» (1967). Рацыянальны бок гэтых твораў вельмі збеднены, жывапісная палітра зведзена да недазволенасці.

Гама чалавечых перажыванняў, своеасаблівасць розных характараў, паводзін у мінуты цяжкага расставання добра прасочаны П. Крохалевым у карціне «Праводзілі на фронт» (1967). На пероне праводзяць сваіх сыноў, братоў, мужоў жанчыны, маці, старыя і дзеці. Сляза застыла на маршчыністай шчацэ скаванай горам старой, помстай дыхае твар былога салдата, у трывозе і смутку паніклі дзеці. Свінцова-шэры, крыху змрочны каларыт кампазіцыі выконвае «псіхалагічныя» функцыі. Усе кампаненты яе быццам сцвярджаюць: вайна — гэта вялікае гора, няшчасце, бяда.

Глыбокай напоўненасці вобразаў, высокай жывапіснай сілы дасягае П. Крохалеў у карціне «Адпомсці, сын!» (1968). Бацька, праводзячы сына да партызан, благаслаўляе яго на свяшчэнную барацьбу з фашысцкімі захопнікамі, маці схіліла галаву на яго плячо. Беларуская хата з яе сціплымі пажыткамі, створанымі рукамі гаспадароў, сведчыць аб іх чалавечай чысціні, аб вялікай любві да роднай зямлі.

Прынцыпы рэалізму развівае ў сваёй творчасці і Ф. Дарашэвіч. Пры дапамозе шматграннай сістэмы выяўленчых сродкаў ён уваскрашае трагедыйна-гераічныя старонкі абароны Брэсцкай крэпасці ў шматфігурнай кампазіцыі «Страляйце, не шкадуйце нас!» (1964).

Цяжкую карціну пакут раненых чырвонаармейцаў паказвае Б. Аракчэеў у кампазіцыі «Брэсцкая крэпасць. Раненыя байцы» (1972). Мужныя твары герояў — гэта лёсы людзей, якія нясуць на сваіх плячах усе цяжкасці суровага часу. Параненыя, стомленыя да знямогі, яны не выпускаюць з рук зброі. У гэтай рабоце мастак выкарыстоўвае графічныя прыёмы трактоўкі формы. Ён ушчыльняе перспектыву і набліжае выявы абаронцаў крэпасці да пярэдняга плана палатна. Твары, рукі, адзенне старанна дэталізаваны, уся паверхня палатна старанна адпрацавана і ўспрымаецца як матэрыялізаваная старонка жыцця.

Мастацкаму ўвасабленню стойкасці, бясстрашша савецкіх воінаў прысвячаюць свае творы Ф. Бараноўскі, І. Белановіч, У. Пасюкевіч, М. Чураба. Кожны з іх імкнецца адлюстраваць новыя бакі чалавечай прыгажосці і самаадданасці ў бітве за Радзіму.

І. Белановіч пасля дыпломнай работы, прысвечанай героям Брэста, зноў звяртаецца да старонак нягаснучай славы крэпасці. Колеравай скупасцю адзначаюцца яго карціны «22 чэрвеня 1941», «Брэсцкая крэпасць» (абедзве 1967). Чорныя і карычневыя фарбы з прасветамі чырвонага тону ўзмацняюць драматызм сітуацыі. Трагедыя дзяцей і жанчын гарнізона ўвасоблена ў цэнтральнай фігуры жанчыны, якая прыціснула да грудзей дзіця.

Вобраз няскоранага савецкага чалавека — у цэнтры карціны «Стаяць насмерць» (1963) брэсцкага мастака М. Аўчыннікава. Трагедыю Брэста, драматычную напружанасць, прагу жыцця, імкненне адстаяць рубяжы Радзімы паказвае М. Чураба ў карціне «Цаною жыцця» (1961). У чырвоных водблісках пажару, сярод адкінутых выбухамі абломкаў сцен, зламаных дрэў прапаўзлі да рачулкі Мухавец два воіны, каб набраць вады. Аднаго не мінула куля: аслабелая рука выпускае каску, з якой ціха струменіцца здабытая цаною жыцця вада. Другі баец чакае зручнага моманту, каб даставіць ваду ў крэпасць.

Гэты ж сюжэт распрацоўвае ў аднайменным палатне Ф. Бараноўскі. Цудоўнае валоданне пленэрным жывапісам дазваляе мастаку выкарыстоўваць яго дасягненні ў розных па псіхалагічнай атмасферы творах. У такім жа ключы ім напісана серыя палотнаў, якія раскрываюць стойкасць і нязломнасць савецкага чалавека: «Уцёкі з палону» (1963), «Ішоў салдат, ішоў...» (1969). Гэтыя кампазіцыі будуюцца па вертыкалі ў асноўным з адной цэнтральнай фігурай, якая нясе ўсю сэнсавую нагрузку твора. Сілуэтна-контражурнае асвятленне пераносіцца з нязначнымі зменамі з карціны ў карціну. Па-майстэрску засвоены прыём нібы тыражыруецца мастаком, паступова ўдасканальваючыся. Характар вобразаў таксама змяняецца толькі ў дэталях. Унутранае жыццё чалавека, драматызм яго становішча неяк згладжваюцца прыгажосцю жывапіснага прыёму. Сістэма сродкаў мастацкай выразнасці тут не накіравана на паглыбленне псіхалагічнай напоўненасці вобраза, на канкрэтызацыю эмацыянальнага стану героя. Вобразам не хапае шырокіх абагульненняў, сацыяльнай завостранасці, тыповасці для кожнай жыццёвай сітуацыі.

Нярэдка жывапісна-пластычная структура сюжэтна-тэматычнай карціны не да канца працуе на яе ідэйна-псіхалагічны змест. Прыкладам можа служыць вырашэнне тэмы ў творчасці Х. Ліўшыца. У карціне «Янка Купала і Кузьма Чорны ў Печышчах у 1942 годзе» (1963) мастак засяроджвае ўвагу на характарыстыцы ўнутранага стану пісьменнікаў. Глы-

17. М. Савіцкі. Поле. 1974

18. *М. Савіцкі. Віцебскія вароты. 1967*

бокі роздум, трывога і заклапочанасць лёсам Радзімы ў цяжкія гады вымушанага выгнання перададзены з пераканаўчай выразнасцю. Асаблівай унутранай сілай насычаны вобраз Я. Купалы. Ясна чытаецца страснасць, суровая стрыманасць, напружанасць творчай думкі, выкліканая апошнімі звесткамі з фронта. У цяжкім роздуме слухае франтавыя паведамленні К. Чорны. Аднак прадметнае акружэнне і вобразы пісьменнікаў слаба аб'яднаны ў агульную сістэму жывапісна-пластычнага ўвасаблення, што парушае цэласнасць вобразнай структуры твора.

На псіхалагічнай распрацоўцы вобразаў акцэнтуе сваю ўвагу І. Давідовіч. Эмацыянальна-вобразны пачатак канцэнтруецца ў яго палотнах «Паміж баямі» (1965), «Нарачанская быль» (1967), «Салдаты» (1969). Тут візуальнае перакрыжаванне фактаў, сюжэтны расказ, уся сістэма мастацкіх вобразаў падпарадкаваны ўвасабленню падзей ваеннага часу, паказу складанага псіхалагічнага стану чалавека.

Праблема псіхалагічнай характарыстыкі савецкага салдата паспяхова вырашаецца В. Сахненкам у кампазіцыі «Ваенны карэспандэнт» (1964). У творы «Салдаты» (1968) вобразная абагульненасць, ёмістасць мастацкай думкі, уменне падкрэсліць героіку чалавечых учынкаў, глыбіню ўнутранага жыцця раскрываюцца найбольш яскрава.

19. М. Савіцкі. Партызанская мадонна. 1967

Тэма фашысцкіх канцлагераў застаецца вядучай у творчасці Э.Куфко. У яго палотнах адлюстраваны жыццё і смерць, адчай і непахісная стойкасць, жахі Асвенціма, Майданэка, Трасцянца і іншых лагераў смерці. «Праклён фашызму» (1960), «Уцёкі» (1961), «Праўда» (1963), «Не забудзем» (1964) паказваюць нечалавечыя пакуты савецкіх людзей, асуджаных на верную смерць. «Вызваленне» (1967), «Асвенцім» (1974) паўтараюць тую ж архітэктанічную схему, па якой будаваліся ранейшыя палотны: крыху выцягнутыя па дыяганалі кампазіцыі, фігуры вязняў падаюцца шчыльнай сцяной і на адным узроўні. Нязменная карычневая манахромная танальнасць прысутнічае амаль ва ўсіх палотнах. Гэтыя карціны пакутніцтва перажыты мастаком у фашысцкіх засценках разам з героямі сваіх трагедыйных палотнаў. Гэта біяграфія мастака, частка яго жыцця.

Грозным гадам Вялікай Айчыннай вайны прысвечаны палотны «Бежанцы» (1969) жывапісца Я. Ясвіна; «Вораг прайшоў. Пасля блакады» (1965) і «Вяртанне» (1967) В. Жолтак; «У гады вайны» (1965) В. Савіцкага.

Разнастайныя бакі салдацкага жыцця знаходзяць яркае асвятленне ў тэматычнай творчасці І. Ціханава. Мастак быццам знаходзіцца сярод

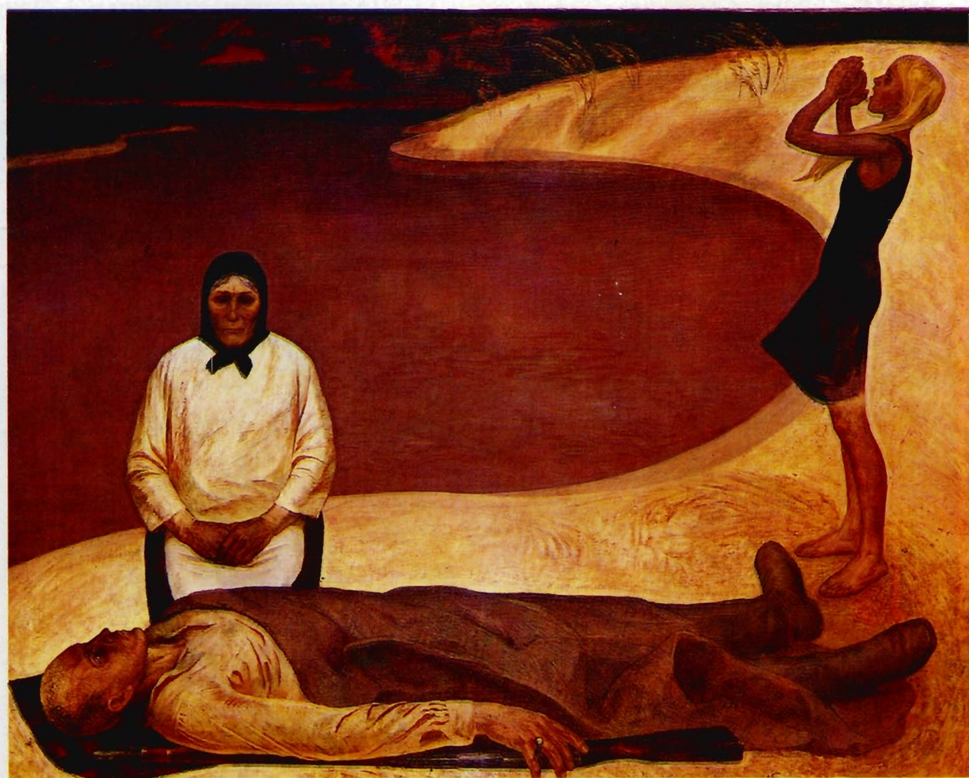
20. М. Данцыг. Беларусь — маці партызанская. 1967

апранутых у шынялі людзей у хвіліны зацішша паміж баямі. У палотнах «Мары пра мірныя дні» (1964), «Франтавая кухня» (1965), «На сопках Маньчжурыі» (1967) жывапісец разважае аб мірным жыцці і вайне, аб спрадвечным імкненні простага чалавека да міру і стваральнай працы.

Аб апошніх хвілінах жыцця Героя Савецкага Саюза К. Заслонава расказвае У. Гоманаў у карціне «Апошні бой К. Заслонава» (1964). Мужную барацьбу народа на акупіраванай ворагам тэрыторыі паказвае М. Казакевіч у рабоце «У тыле ворага» (1965). З мастацкай выразнасцю адлюстроўвае падзеі У. Пасюкевіч у кампазіцыі «Партызаны» (1968). У карціне «Беларусь, 1944 год» (1969) мастак імкнецца да манументалізацыі вобразаў. Уплыў агульнай тэндэнцыі развіцця станковага жывапісу канца 60-х гадоў адбіўся на ўзмацненні элементаў тыпізацыі («Камсамольцы 1943 года», 1970).

Новым этапам вобразнага ўвасаблення вызваленчай барацьбы беларускага народа з'яўляецца тэматычная творчасць М. Савіцкага. Яго палотны адзначаны багаццем мастацкіх сродкаў, яркай стылістыкай, шырокай абагульненасцю жыццёва-гістарычнага матэрыялу. М. Савіцкі — шматгранны мастак. Яго творчая індывідуальнасць з асаблівай сілай праявілася ў распрацоўцы партызанскай тэматыкі. Бясконцая гама чалавечых пачуццяў насычае яго палотны, узнімае іх на вышыню філасофска-трагедыйнага гучання. Героі яго карцін — простыя людзі, якія ў экстрэмальных абставінах дэман-

21. В. Грамыка. 1941 год. Над Прыпяццю. 1970



струюць незвычайную волю і вернасць абавязку.

У карціне «Партызаны» (1963) аскетызм жывапісных сродкаў як бы падкрэслівае пустыннасць снежных прастораў акупіраванай тэрыторыі Беларусі і маўклівую суровасць партызан. На светлым фоне заснежанага поля іх цёмна-шэрыя сілуэты акрэслены чорным контурам. Дынамізм руху знаходзіць развіццё ў адлюстраванні парываў чалавечых пачуццяў, глыбокай натхнёнасці вобразаў. Рэалізм трактоўкі цэнтральнай фігуры ў арганічнай сувязі з навакольным асяроддзем узмацняе выразнасць унутранага псіхалагічнага стану і складае аснову ідэйна-эмацыянальнага зместу карціны. У гэтай кампазіцыі закладзены новыя прынцыпы стварэння вобразна-пластычных структур, якія знойдуць сваё развіццё ў далейшай тэматычнай творчасці жывапісца.

Цяжкім выпрабаванням, што выпалі на долю беларускага народа ў часы вайны, прысвечаны твор М. Савіцкага «Віцебскія вароты» (1967). Шчыльны, матэрыяльны жывапіс узнімае вобразны строй кампазіцыі да манументальнага гучання. Бурнай дынамікай барацьбы дыхае палатно «Аршанскія партызаны» (1967).

Суровы аскетызм жывапісу і выразнасць формаў у сукупнасці з класічнай яснасцю кампазіцыі ў рабоце М. Савіцкага «Партызанская мадонна» (1967) нагадваюць аб традыцыях старажытнага іканапісу і больш блізкім па часе мастацтве К. Пятрова-Водкіна. Але гэта толькі знешнія прыкметы, за якімі выразна праглядваецца нацыянальная сутнасць твора. Адвечны вобраз мадонны ў М. Савіцкага набывае сучаснае гучанне. Гэта не толькі традыцыйны вобраз маці з немаўлём, але і абагульнены вобраз чысціні і стойкасці беларускага народа, поўны веры ў

22. М. Залозны. Салдаткі. 1969

жыццё. Кампазіцыйна разгорнуты ў некалькіх прасторавых і часавых планах сюжэт губляе сваю акрэсленасць і набывае сімвалічны сэнс.

Работы М. Савіцкага на партызанскую тэму вызначаюцца шматграннай духоўнай напоўненасцю абагульненых мастацкіх вобразаў. Мастак стварае характары валявых людзей, маўкліва-засяроджаных у сваіх перажываннях. Гэтая складаная разнастайнасць агульначалавечых уласцівасцей з'яўляецца багацейшай якасцю вобразаў мастака («Клятва», 1969).

Шырокім стылістычным дыяпазонам характарызуецца творчасць М. Данцыга. Ад перакanаўчай матэрыяльнасці формы сваіх першых палотнаў мастак пайшоў доўгім шляхам пошукаў новых дзейсных сродкаў выяўленчай выразнасці. Гэтыя пошукі асабліва яскрава праявіліся ў яго манументальных палотнах «Беларусь — маці партызанская» (1967) і «Партызанскае вяселле» (1968). Вялікая грамадская значнасць зместу яго твораў патрабавала максімальна выразных сродкаў для выяўлення магутных, гучнагалосных, як звон, мастацкіх формаў, манументалізацыі вобразаў. У карціне «Беларусь — маці партызанская» па зімніх палетках рухаюцца конныя і пешыя партызаны, прыкрываючы сабой старых, падлеткаў, жанчын з груднымі дзецьмі на руках. Усё спалена, і толькі каркас печы нагадвае аб мінулым жыцці людзей. Але на гэтай спустошанай акупантамі зямлі народ жыве і працягвае змагацца. Разгорнутая фрызавая шматфігурная кампазіцыя з чорнымі сілуэтамі шчыльнай людской масы кантрастна выдзяляецца на фоне белага снегу і падкрэслівае экспрэсіўнасць кампазіцыі.

Карціна М. Данцыга «Партызанскае вяселле» ідзе ад сімвалічнай значнасці самога факта. Вяселле — гэта сімвал непарушнай сілы жыцця, веры чалавека ў дабро і шчасце. Чырвоныя, цёмна-зялёныя, залацістыя тоны жывапісу ўзмацняюць веліч моманту, надаюць усёй кампазіцыі асаблівае эстэтычнае гучанне.

У канцы 60-х гадоў пачынае пошукі новай выяўленчай выразнасці В. Грамыка. Першым эксперыментам з'явілася яго палатно «Балада пра апошнюю кулю» (1968), у якім ён аддаў даніну модным прыёмам графічна-контурнай акрэсленасці формаў. У кампазіцыі «1941 год. Над Прыпяццю» (1970) аскетызм жывапісных сродкаў выяўлення ў поўнай меры адпавядае агульнаму псіхалагічнаму стану персанажаў карціны, якім вайна прынесла вялікае гора — страту роднага чалавека. У карціне ёсць цэльнасць мастацкага вобраза, унутраны настрой, трагізм. Але чым да большых мастацкіх абагульненняў звяртаецца В. Грамыка, тым усё аскетычней становіцца арсенал яго выразных сродкаў, як, напрыклад, у рабоце «Жанчынам Вялікай Айчыннай прысвячаецца» (1972). Матэрыяльны, прадметны колер як спецыфічная якасць станковай карціны становіцца чыста дапаможным дэкаратыўным элементам да асноўнай сістэмы графічных сродкаў, якія вызначаюць прынцыпы мастацкага строю тэматычных палотнаў.

Важнае месца адводзіць колераваму вырашэнню сваіх твораў М. Залозны. Кантрастныя спалучэнні чорнага і чырвонага ствараюць адчуванне трывогі і ўнутранай напружанасці ў карціне «Мсціўцы» (1967). Удалае выкарыстанне магчымасцей псіхалагічнага ўздзеяння колеру для больш поўнай вобразнай характарыстыкі персанажаў мастак дэманструе ў работах «Перамога» (1968) і «Салдаткі» (1969).

Абвостраная цікавасць да сучасніка заўсёды вымушала мастакоў шукаць больш складаныя і дзейсныя сродкі жывапіснага адлюстравання рэчаіснасці. Гэта тэма стала адной з галоўных у творчасці Б. Аракчэева, А. Малішэўскага, У. Лагуна, Д. Алейніка і інш.

Адыход ад матэрыяльнай акрэсленасці колеру ў вобласць эстэтызацыі дэкаратыўна-колеравых пабудоў мы бачым у карціне Б. Аракчэева «Партызанскі дазор» (1965). Але тут жыве яшчэ паэтычная ідэя, якая зацвярджае прыгажосць рэальнага свету. У наступных палотнах ваеннай тэматыкі («Партызанская сям'я», 1967; «Партызанскія завеі», 1968) мастак паглыбляецца ў фармальнае эксперыментатарства. Яго цікавяць эфекты асвятлення, сілуэтная выразнасць фігур партызан, якія крочаць па начной цемені скрозь снежныя завеі, што ў канчатковым выніку перашкаджае дасягнуць глыбіні характарыстык.

У пачатку 60-х гадоў у палітры А. Малішэўскага складваецца той характэрны каларыт, які з нязначнымі зменамі праяўляецца ў палотнах «Мы вернемся» (1965), «Пасляваенны год» і «Палачанкі» (абодва 1967). Складанасць чалавечых учынкаў і перажыванняў раскрывае А. Малішэўскі ў карціне «Маці» (1968). Складаныя колеравыя суадносіны, імкненне мастака падпарадкаваць разнастайнасць мастацкіх сродкаў выяўлення зместу, духоўнай напоўненасці вобразаў характэрныя для гэтай работы. З'яўляецца новы тыпаж, індывідуальная характарыстыка героя. Вобразная сістэма і колеравае багацце кампазіцыі аб'ядноўваюцца ў адзінае цэлае, што надае

23. А. Малішэўскі. Мы вернемся. 1965

канкрэтны ідэйна-эмацыянальны сэнс усяму зместу. Менш удала выкарыстаны каларыстычныя магчымасці ў карцінах «Гады вайны», «Салдаты — сыны Радзімы» (абедзве 1970). Kaларыт тут існуе сам па сабе, як самастойны эстэтычны аб'ект. Таму мастацкая форма гэтых твораў не зусім успрымаецца ў сваім змястоўным значэнні.

Праблема актывізацыі мастацкай формы ў творчасці жывапісцаў канца 60-х — сярэдзіны 70-х гадоў вырашалася ў пастаянных пошуках эстэтычнай каштоўнасці мастацкіх сродкаў. Мастакі паступова адмаўляюцца ад механічнага пераносу прыёмаў манументальнага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва на станковы жывапіс. Мяняецца характар кампазіцыі: яна зноў набывае «станковы» характар арганізацыі жыццёвага матэрыялу. У мастацтве пашыраецца рамантычны прынцып адлюстравання рэчаіснасці. Метафарычнасць, экспрэсіўная дэкаратыўнасць, сімволіка складаюць асноўную сістэму мастацкіх сродкаў станковага жывапісу на новым этапе яго развіцця.

* * *

Мастацкае жыццё рэспублікі 60-х гадоў, увабраўшы ў сябе з'явы папярэдніх гадоў, якія выходзілі часам за межы зразумелых і вядомых норм творчай практыкі, вызначыла і своеасаблівы характар развіцця жанру партрэта. Кампазіцыйны схематызм, штампы ў падборы мадэляў і іх вобразнай інтэрпрэтацыі, якія сустракаліся ў партрэтах пачатку 60-х гадоў, саступаюць месца эмацыянальна асэнсаванай выразнасці ў адлюстраванні характару, большай унутранай свабодзе мастацкага вобраза.

У партрэце першай паловы 70-х гадоў значныя змены адбываюцца не толькі ў пошуках стылю, але і ў змесце мастацкага вобраза. Мастакі імкнуцца пазбегнуць натуралістычнага адлюстравання, аднaзначнасці ў перадачы характару мадэлі. Яны больш уважліва ставяцца да псіхалогіі сваіх герояў, іх жыццёвай пазіцыі, ідэалаў. У партрэтных кампазіцыях выкарыстоўваюцца элементы мастацкіх канцэпцый розных эпох, аўтары імкнуцца ў той ці іншай ступені пераасэнсаваць традыцыі і дасягненні сусветнага мастацтва. На выстаўках усё часцей з'яўляюцца кампазіцыйныя партрэты-карціны. Важным характарызуючым момантам у партрэце становіцца асяроддзе, шматзначнае па сваёй змястоўнасці. Выкарыстанне аксесуараў, элементаў інтэр'ера і пейзажу ў арганізацыі прадметнай прасторы надае вобразнай канцэпцыі партрэта асобую форму філасофскага роздуму, які мае эпічна-паэтычны і нават рамантычны характар.

На рубяжы 60—70-х гадоў пры стварэнні партрэта значная ўвага надаецца адлюстраванню маральнага аблічча сучасніка, свету яго жыццёвых каштоўнасцей. Героі адметныя ўжо не толькі сваёй прафесіяй, подзвігам або пазіцыяй у тым ці іншым жыццёвым канфлікце. Яны цікавыя і змястоўныя сваёй унутранай цэласнасцю, непаўторнай індывідуальнасцю, духоўным багаццем. Значная ўвага надаецца і выразнасці мастацкай мовы, спецыфіцы асабістага бачання мадэлі.

У канцы 60-х гадоў партрэт, шмат у чым традыцыйны па выкананні, імкнецца паглыбіцца ва ўнутраны свет свайго героя, адлюстраваць не толькі яго «прафесійны твар», але і адносіны чалавека да сваёй працы. Як і раней, значная частка партрэтаў увасабляе вобразы герояў свайго часу, людзей перадавых, мэтанакіраваных, адзначаных за сваю дзейнасць дзяржаўнымі ўзнагародамі. Цікавасць да індывідуальнай псіхалогіі асобы садзейнічала зніжэнню гераічнага пачатку ў вобразах. Сярод такіх твораў вылучаюцца работы Л. Дударанкі («Партрэт брыгадзіра Рэчыц-

кай судаверфі В. А. Серака», 1966—1967), В. Сахненкі («Партрэт маладога рабочага», 1966, «Партрэт Героя Сацыялістычнай Працы Е. І. Клімчанкі», 1968), А. Вайнштэйна («Партрэт чыгуначніка С. Аляксеенкі», 1968), А. Казака («Партрэт вадалаза Ю. А. Цюрына», 1965), І. Стасевіча («Партрэт Героя Сацыялістычнай Працы І. М. Сакольчыка», 1972), Я. Зайцава («Партрэт ткачыхі Віцебскага дыванoвага камбіната Р. Херувімавай», 1972), В. Варламава («Рабочы Мазырскага нафтабуда», 1974) і інш.

Цікавымі творамі заявіў пра сябе Л. Дударанка. У яго жывапісе пераважае графічная аснова, якая суадносіцца з эмацыянальнай выразнасцю і дэкаратыўнасцю. Умоўнасць тут добра ўжываецца з рэальным адлюстраваннем рэчаіснасці. Характэрным у гэтых адносінах з'яўляецца партрэт майстра лесаўчастка Н. Н. Паддубскага, напісаны мастаком у 1969 г. Лесаруб сядзіць на камлі магутнага дрэва каля лясной вырубкі. Яго каржакаватая, моцна скроеная фігура выдзяляецца выразным сілуэтам на фоне паваленых дрэў. У пабудове кампазіцыі і размяшчэнні фігуры няма актыўнага дзеяння. Энергія вобраза — унутраная, сканцэнтраваная ў скульптурнай выразнасці твару, статыцы фігуры, у сіле і надзейнасці моцных рук. Пераход ад прасторавай арганізацыі асяроддзя да сімвалічнага дэкаратыўна-плоскаснага вырашэння, які характэрны для шэрагу партрэтных кампазіцый канца 60-х гадоў, узбагачае творы Л. Дударанкі. Ператвараючы фон партрэта ў актыўны кампанент вобразнасці, мастак змяняе некаторыя прапарцыянальныя суадносіны ў малюнку фігуры і прадметным асяроддзі. Метафарычна ўспрымаюцца велізарныя спілаваныя дрэвы і невялікія выявы тралёвачных трактараў на другім плане карціны. Герой твора асацыіруецца з вобразам волата, які змог падпарадкаваць сваёй сіле і розуму магутную і прыгожую ў сваёй казачнай непаўторнасці прыроду.

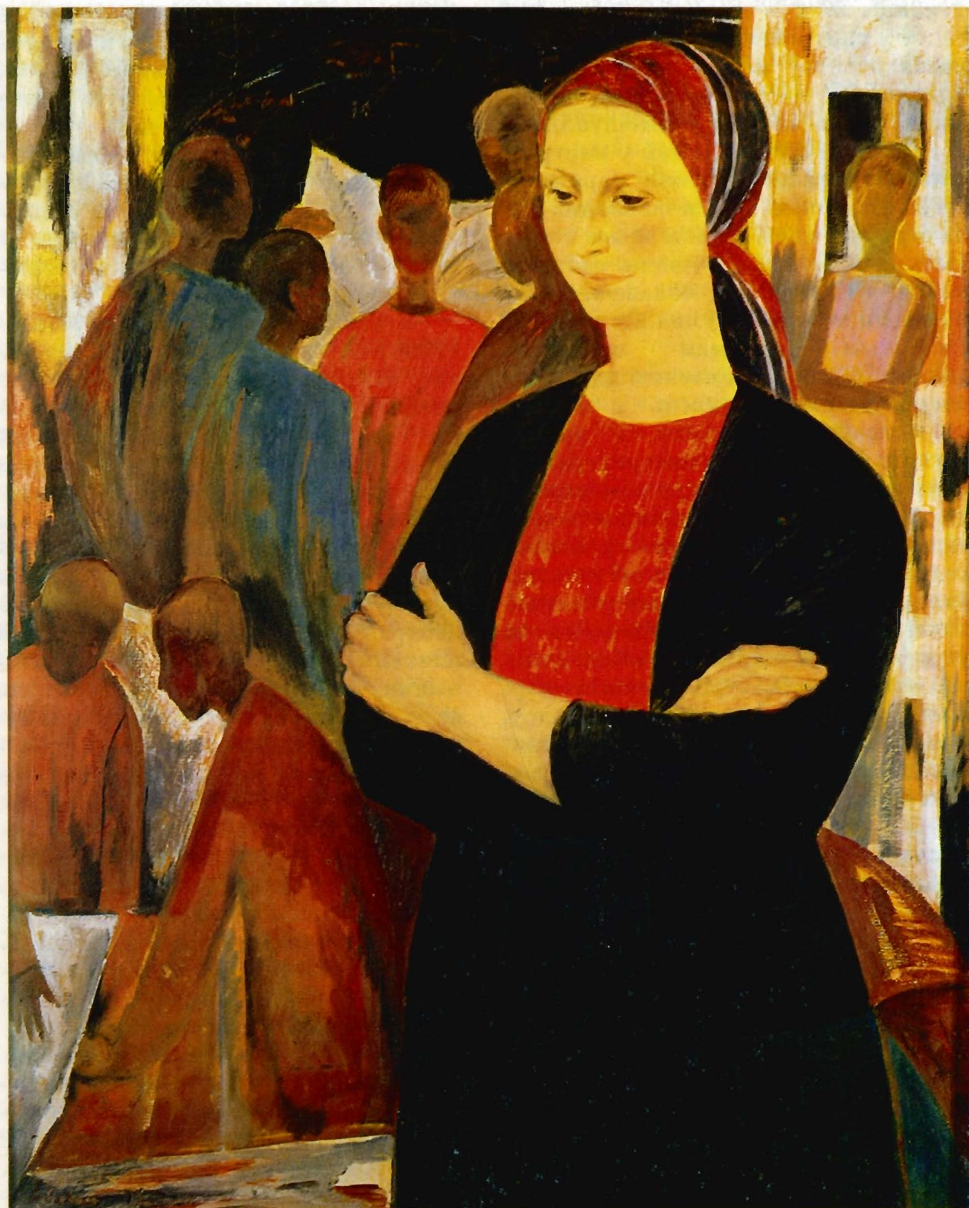
Сярод герояў партрэтных твораў, напісаных у другой палове 60-х — пачатку 70-х гадоў, шмат працаўнікоў сельскай гаспадаркі. Кампазіцыі з вобразамі вяскоўцаў нярэдка пазбаўлены атрыбутаў працы. Адлюстроўваючы асобу чалавека, мастакі падаюць прафесію толькі як яе сацыяльны знак. У той жа час нельга сцвярджаць, што элементы прафесійных атрыбутаў увогуле знікаюць. Усё часцей для характарыстыкі вобраза, для стварэння патрэбнага эмацыянальнага настрою выкарыстоўваецца пейзаж.

Працаўнікам сельскай гаспадаркі прысвечаны некалькі работ П. Крохалева, напісаных на рубяжы 60—70-х гадоў. Дастаткова нагадаць яго партрэты старшыні калгаса К. П. Гарулі (1970), цялятніцы Н. А. Клімовіч (1974), даяркі Р. Я. Гусацкай. Цікавыя і выразныя вобразы сельскіх працаўнікоў створаны Н. Голышавай у «Партрэце калгасніцы» (1974), І. Ціханавым у «Партрэце даяркі» (1975), У. Стальмашонкам у «Партрэце старшыні калгаса А. І. Дубоўскага» (1968), В. Сахненкам у «Партрэце заатэхніка Розы Басацкай» (1971).

У пачатку 70-х гадоў шэраг партрэтаў вяскоўцаў стварыў У. Гоманаў. Сярод іх партрэты Героя Сацыялістычнай Працы П. Л. Бабаяна, старшыні калгаса А. Ф. Саланевіча, механізатара Біруліна, палявода І. А. Карыткі. Прыкметна вылучаецца палатно У. Гоманава «Партрэт жывёлавода В. А. Данільчык» (1973), у якім мастак надае вобразу, пазбаўленаму пафасу і эмацыянальных узрушэнняў, праўдзівы і будзённы характар.

Між тым тэндэнцыі падкрэсленай індывідуальнай выразнасці і псіхалагізацыі вобраза ў партрэтах прадстаўнікоў рабочага класа і сялянства не заўсёды вызначалі іх вобразны

24. В. Сахненка. Партрэт заатэхніка Розы Басацкай. 1976



лад. Часам творы неслі на сабе адбітак натуралізму, знаходзіліся пад уплывам не лепшых прыкладаў афіцыёзнага мастацтва. Але пазітыўны характар агульнай для савецкага мастацтва лініі быў відавочны і паступова заваёўваў сімпатыі гледачоў.

Найбольш ярка і поўна псіхалагізм жывапіснага вобраза паўстае ў канцы 60-х — першай палове 70-х гадоў у партрэтах інтэлігенцыі. У вобразах дзеячаў мастацтва, культуры, навукоўцаў мастакі імкнуцца вызначыць перш за ўсё індывідуальныя асаблівасці. З гэтай мэтай у партрэце часам ствараецца пэўная маральная сітуацыя, якая больш дакладна адлюстроўвае свет, у якім жыве герой. Натурная ілюстратыўнасць саступае месца «мікрасвету» чалавека ў сукупнасці яго малых і вялікіх сувязей. Галоўным крытэрыем мастацкай значнасці вобраза становіцца цэльнасць і шматграннасць у аналізе адлюстроўваемай асобы. У рамках агульнай тэндэнцыі «інтэлектуалізацыі» мастацтва ў беларускім партрэце складваецца своеасаблівы жывапісна-пластычны вобраз сучасніка.

Прынцыповы характар носяць змены агульных тэндэнцый у кампазіцыі партрэта, якія адбываліся ва ўсім савецкім мастацтве. «Калі асновай мастацкага строю многіх партрэтных палотнаў 30—50-х гадоў, а часткова і 60-х гадоў з'явілася кампазіцыя дзеяння, то галоўным вобразным стрыжнем жывапісных партрэтаў 70-х становіцца кампазіцыя, якая перадае стан роздуму»[1]. Мастакі адмаўляюцца ў вобразах ад актыўнай мімікі. Твары часцей за ўсё спакойныя і разам з тым непаўторныя па сваіх псіхалагічных характарыстыках і настрою. Фон у партрэце, прадметна-прасторавае асяроддзе становяцца элементамі вобразнасці.

Змены тыпалогіі вобраза ў канцы 60-х гадоў былі звязаны з развіццём монументальных тэндэнцый у станковай карціне. Гэта не было новай з'явай у савецкім жывапісе. Распаўсюджанне «монументальнага інтэлектуалізму» на рубяжы 60—70-х гадоў красамоўна сведчыла аб дыялектыцы развіцця гістарычных і культурных працэсаў. «Монументальны інтэлектуалізм» дзякуючы наяўнасці сувязей з духоўнай дзейнасцю асобы набыў сваю больш выразную форму ў партрэтных вобразах даследчыкаў, навукоўцаў. Больш таго, асоба вучонага, мысліцеля прыцягвала не толькі шматграннасцю яе яркіх індывідуальных праяў, але і магчымасцю шматбакова адлюстраваць інтэлектуальны свет сучасніка.

У «Партрэце маладога вучонага» (1969) Л. Асядоўскага інтэлектуальнае напружанне становіцца сінонімам яго дзейнасці. Паказваючы свайго героя ў анфас, мастак надае складанай кампазіцыйнай пабудове завершанасць, ураўнаважанасць, статычнасць. Вытанчаны інтэлектуальны характар мастак імкнецца падкрэсліць у пастаноўцы фігуры і пластыцы рук вучонага. Ва ўдумлівым, сканцэнтраваным позірку, у выразнай пластыцы твару персанажа тая эмацыянальная, сэнсавая змястоўнасць, якая адлюстроўвае патэнцыял творчай энергіі партрэтуемага. У трактоўцы прадметнай прасторы мастак намячае толькі асобныя элементы, арганізуе іх у адзінае жывапісна-пластычнае асяроддзе.

Інтэлектуальны свет героя, яго духоўнасць падкрэслены ў партрэтах доктара хімічных навук У. С. Камарова (1968) І. Грыгаровіча; акадэміка У. П. Платонава (1970) Б. Няпомняшчага; прафесара І. Л. Саснавіка (1968) І. Бароўскага і інш.

Высокай грамадзянскасцю, пачуццём асабістай годнасці адрозніваецца вобраз акадэміка АН БССР П. І. Альсміка ў партрэце (1969), напісаным У. Стальмашонкам. Буй-

---

[1] Зингер Л. Портрет современника // Художник. 1982. № 9. С. 46.

ны вучоны ў галіне прыродазнаўчых навук адлюстраваны на фоне стылізаванага пейзажу, што добра адпавядае духоўнай сутнасці гэтага чалавека, бо ён неадрыўны ад роднай зямлі, яе прыроды, якую вывучае.

Вобразная стылістыка кампазіцыйных партрэтаў навукоўцаў У. Мінейкі досыць разнастайная. У сваіх творах мастак даволі часта выкарыстоўвае прафесіянальную атрыбутыку. Эпічным і разам з тым метафарычным характарам вызначаецца партрэт фізіка Ю. А. Сушко (1973). Мастак змяшчае фігуру начальніка змены ядзернага рэактара ў асяроддзе, насычанае складаным абсталяваннем, за пультам кіравання складанай сістэмай. У гарызантальна выцягнутым палатне фігура вучонага арганізоўвае ўсю кампазіцыю. Мастак нібы падводзіць героя да кульмінацыі дзеяння. Каларыт карціны з вібрыруючымі аранжава-жоўтымі водблескамі на прадметах і твары героя абвастрае эмацыянальнае напружанне твора.

Блізкі па трактоўцы да вобраза Ю. Сушко партрэт члена-карэспандэнта АН БССР В. Несцярэнкі (1973). Апошні, таксама фізік, паказаны на верхняй пляцоўцы ядзернага рэактара. Апрануты ў белы халат, ён стаіць у досыць незалежнай позе. Упэўненасць і дзелавітасць вызначаюць яго настрой. Выкарыстоўваючы адпаведнае асвятленне мадэлі, мастак дабіваецца складанай эмацыянальна-псіхалагічнай выразнасці, якая даволі красамоўна выяўляе характар персанажа.

У канцы 60-х — першай палове 70-х гадоў у мастакоў усё большую цікавасць выклікаюць людзі творчай працы. Павялічваецца колькасць і пашыраецца стылістыка вобразнай мовы ў партрэтах урачоў, настаўнікаў, прадстаўнікоў іншых прафесій. Сярод падобных твораў «Партрэт настаўніцы» (1969) Л. Шчамялёва, «Партрэт Героя Сацыялістычнай Працы заслужанай настаўніцы БССР А. І. Казей» (1968) З. Паўлоўскага, «Партрэт хірурга Б. Каляды» (1967) А. Вайнштэйна, «Партрэт заслужанага ўрача БССР М. В. Паўлавец» (1975) В. Пратасені, «Медсястра» (1967) І. Бароўскага, «Партрэт псіхіятра Розінавай» (1967) Б. Кузняцовай, «Партрэт хірурга С. Секача» (1970) А. Малішэўскага. Прыкметна, што ў творах гэтага перыяду вобразы работнікаў нематэрыяльнай сферы вытворчасці ў процілегласць вобразам рабочых і сялян характарызуюцца наяўнасцю атрыбутаў прафесійнай дзейнасці. Прычым яны не проста абазначаюць прафесію персанажа, але і даволі выразна адлюстроўваюць пэўнае эмацыянальнае, псіхалагічнае становішча, кола творчых і прафесійных інтарэсаў, часам глыбока індывідуальныя рысы героя.

У другой палове 60-х гадоў побач з развіццём манументальных тэндэнцый у беларускім жывапісе на стварэнне мастацкіх вобразаў значна ўплывае дэкаратывізм. Дэкаратыўная ўмоўнасць жывапіснай мовы надавала пэўную сэнсавую і эмацыянальную афарбоўку змястоўнаму боку інтэлектуальна-духоўнай канцэпцыі ў трактоўцы сучаснага героя і ўяўляла сабой спецыфічную форму вобразнага адлюстравання свету. У партрэтных кампазіцыях, якія выкарыстаны ў межах дэкаратыўных тэндэнцый, добра прачытваюцца індывідуальная значнасць выбранай мадэлі, асабістая сімпатыя да яе з боку жывапісца, спецыфічная аўтарская інтэрпрэтацыя вобраза. Не спадзеючыся толькі на індывідуальную выяўленчую выразнасць мадэлі, мастакі выкарыстоўваюць стылістыку мовы дэкаратыўнага мастацтва, імкнучыся пашырыць змястоўную ёмістасць вобраза.

Інтэлектуальна-духоўная канцэпцыя ў жанры партрэта аказалася цесна звязанай са стварэннем вобразаў людзей творчай працы, дзе духоўнасць, інтэлектуальнае напру-

жанне лічыліся своеасаблівай рысай, сімвалам-знакам прафесійнай дзейнасці. Асаблівасці творчай індывідуальнасці мадэлі давалі жывапісцу шырокія магчымасці ў выбары мастацкіх сродкаў. Часам сама мадэль прадвызначала змястоўную сутнасць

25. У. Стальмашонак. Партрэт народнага артыста СССР Р. Шырмы. 1968

будучага твора. Прафесійныя прыкметы акцэнтавалі мастацкую выразнасць выяўленчай формы. У значнай ступені праз прафесійнае і жыццёвае амплуа мастакі адлюстроўвалі ўнутраны свет героя. Вытанчанасць у змесце, інтэлектуальны строй усёй аўтарскай канцэпцыі былі звязаны з пошукамі лінейна гнуткіх і каларыстычна выразных сродкаў.

Падкрэслены дэкаратывізм стаў ключом для вырашэння «Партрэта народнага артыста СССР Р. Р. Шырмы» (1968) У. Стальмашонка. Глыбока народны і нацыянальны па сваймУ характару вобраз уражвае ўнутранай сабранасцю і маналітнасцю дзякуючы стылістыцы дэкаратыўнай мовы. Развіваючы традыцыі беларускага народнага мастацтва, у каларыце твора жывапісец выкарыстоўвае значную колькасць адценняў белага, абмяжоўваючы выяўленчыя формы акцэнтамі каларыстычнага гучання. Змяшчаючы ў цэнтральнай частцы кампазіцыі вобраз пасівелага старога ў вышытай кашулі, з музычным камертонам за поясам, У. Стальмашонак пазбаўляе яе прасторавай глыбіні. Вертыкальны рытм нацыянальных узораў фону і дынамічныя вертыкалі ў пастаноўцы фігуры, спалучаючыся з гарызантальна вышытымі на ручніках тэкставымі фрагментамі беларускага фальклору, надаюць вобразу поліфанічнае гучанне. Заснавальнік некалькіх хораў, у тым ліку Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы БССР, педагог і асветнік, нястомны лектар і прапагандыст нацыянальнай культуры, збіральнік і сістэматызатар беларускага фальклору паўстае ў партрэце сапраўдным захавальнікам песеннай скарбніцы народа.

Характар і структуру вобраза ў «Партрэце артыста В. М. Чарнабаева» (1968) М. Чэпіка, таксама як і стылістыку жывапіснай мовы, вызначаюць дэкаратыўныя і манументальныя тэндэнцыі. Рух у фігуры, падкрэслены манументальнымі аб'ёмамі і абагульненай пластыкай, не парушае агульнай статычнасці кампазіцыі. Натурная прапрацоўка аб'ёму змяняецца дынамічнай колеравай лепкай, якая ўзмацняе асобныя элементы вобраза. У партрэце адчуваецца імкненне стварыць цэльны і маналітны характар, перадаць пэўны душэўны стан асобы. Работа М. Чэпіка з'явілася адной з першых у беларускім партрэтным жывапісе, дзе псіхалагічная і эмацыянальная напружанасць вобраза ўзмацняецца сімволікай колеру, абмежаванай гамай, кантрастнымі супастаўленнямі цёмных і светлых тонаў, жывапісна-пластычнымі эфектамі, абагульненнем дэталей.

Дэкаратыўныя тэндэнцыі ў беларускім партрэце садзейнічалі адыходу мастакоў ад сузіральнай перадачы натуры, гарманічна змянялі

ўзаемаадносіны зместу і формы. У той жа час, разумеючы, што залішняя дэкаратывізацыя не надае характару героя глыбіні, не раскрывае нюансаў псіхалогіі і душэўнага стану, жывапісцы часцей за ўсё абмяжоўвалі сферу яе ўздзеяння толькі прадметна-прасторавым асяроддзем. Умоўнасць і сімволіка ў адлюстраванні аб'ёмаў і перадачы колеру, каларыстычная гармонія, часам пабудаваная на кантрастах, надавалі вобразу выразны характар.

Духоўная сіла і ў той жа час псіхалагічная канкрэтнасць вызначаюць вобраз у «Партрэце народнага мастака СССР М. А. Савіцкага» (1972) В. Сахненкі. Звяртаючыся да жыццёвага лёсу свайго героя, аўтар кампазіцыі імкнецца ў яго характары знайсці той унутраны стрыжань, што дазволіў чалавеку, які прайшоў праз выпрабаванні вайны, застацца нязломным і непахісным у сваёй веры, думках, пачуццях. Зберагаючы глыбока індывідуальнае ў персанажы, В. Сахненка пазбягае ўсялякіх сімвалічных абагульненняў і дэталізацыі ў трактоўцы асяроддзя. Пазбаўляючы прастору адметнасці і матэрыяльнасці, мастак падкрэслівае яе аскетычны характар, які сугучны ўнутранаму ладу ствараемага вобраза. Напружаная сканцэнтраванасць у твары Савіцкага, доўгія тонкія пальцы пакладзеных адна каля другой рук надаюць герою ўзрушаную эмацыянальнасць. Пластычная завершанасць і кампазіцыйная выразнасць з'яўляюцца сутнаснымі ў характарыстыцы вобраза. Цёмна-сіні квадрат, змешчаны за яго спіной, які сімвалізуе вечнасць, а магчыма, у вобразным значэнні, і рэмінісцэнцыі жыццёвага шляху мастака, дапамагае раскрыццю ўнутранага свету героя. Экспрэсіўны характар аранжава-чырвоных водбліскаў побач з глыбокімі ценявымі кантрастамі ў адзенні Савіцкага надаюць вобразу трагічнае гучанне і разам з тым высвечваюць сілу і цвёрдасць духу.

З дэкаратыўнымі тэндэнцыямі звязаны і пошукі новых сродкаў для адлюстравання псіхалогіі сучасніка ў творчасці Л. Шчамялёва. Асабісты светапогляд, унутраная пераканансць вызначаюць у яго партрэтных кампазіцыях знешне адметную форму, толькі яму ўласцівы стыль. У яго партрэтах форма гранічна спрошчаная, амаль аскетычная. Але гэта спрошчанасць не звычайная. Яна ўдумліва стылізаваная, наўмысна пазбаўленая ўсяго празмернага, калі на палатне застаецца толькі тое, што «працуе» на вобраз. Адным з найбольш удалых і выразных партрэтаў, напісаных Л. Шчамялёвым на рубяжы 60—70-х гадоў, з'яўляецца партрэт мастака М. Чэпіка (1970). Кампазіцыйна ён не выдзяляецца з ліку тых, што былі створаны мастаком на працягу 60-х гадоў. Звычайны, крыху выцягнуты фармат, у якім фігура М. Чэпіка займае максімальна магчымую плошчу. Апрануты ён у вохрыста-шэрага колеру світар; досыць вольная пасадка фігуры. Асаблівую ўвагу Л. Шчамялёў засяродзіў на напісанні твару і рук. Умоўна і дынамічна падпарадкавана кампазіцыйнаму вырашэнню трактоўка фону партрэта. Лаканізм пластычнай і колеравай пабудовы надае вобразу эмацыянальную і псіхалагічную выразнасць. Увогуле, гаворачы пра колеравае вырашэнне партрэтаў Л. Шчамялёва, нельга не адзначыць, што характар гамы, якую выбірае мастак, вельмі часта прадыктаваны адметнымі рысамі мадэлі альбо неабходнасцю больш яркага ўвасаблення ідэі твора.

Дэкаратывізм у беларускім партрэце першай паловы 70-х гадоў насіў прагрэсіўны характар, часам дамінуючы ў творах асобных аўтараў, вызначаючы сутнасць ствараемых вобразаў. У рамках гэтай тэндэнцыі з'явіліся «Партрэт мастака А. Кашкурэвіча» (1973) А. Малішэўскага; «Партрэт мастацтвазнаўцы Ж. Г. Крамарэнкі» (1972) А. Кішчан-

кі; «Партрэт К. П. Арлоўскага» (1975) У. Стальмашонка і інш.

Побач з дэкаратыўнымі і манументальнымі тэндэнцыямі ў мастацтве партрэта другой паловы 60-х — пачатку 70-х гадоў паслядоўна развіваліся і традыцыйныя рэалістычныя напрамкі. Сярод партрэтаў дзеячаў культуры і мастацтва, што напісаны ў гэтым выяўленчым ключы, можна нагадаць работы І. Ахрэмчыка («Партрэт мастацтвазнаўцы Ф. Лейтман», 1968, «Партрэт заслужанага дзеяча культуры БССР П. С. Пестрака», 1968, «Партрэт заслужанага архітэктара БССР С. Б. Баткоўскага», 1971); М. Лісоўскага (партрэты беларускіх пісьменнікаў Я. Брыля, Я. Семіжона, абодва 1967, Н. Гілевіча, 1968); Х. Ліўшыца («Партрэт мастака А. Н. Тычыны», 1966); Я. Зайцава («Партрэт паэта П. Глебкі», 1968); М. Назарчука («Партрэт архітэктара», 1965); А. Замай («Партрэт Я. Маўра», 1967); Н. Воранава («Партрэт драматурга Е. С. Рамановіча», 1967); А. Шаўчэнкі («Партрэт пісьменніка У. Карпава», 1979); В. Варламава («Народны мастак БССР А. П. Марыкс», 1973); І. Бароўскага («Партрэт архітэктара З. Озеравай», 1971); А. Шыбнёва («Ахрэмчык на Браслаўшчыне», 1972); Э. Куфко («Партрэт мастака Кобец», 1973).

Значныя змены адбыліся на рубяжы 60—70-х гадоў і ў стварэнні інтымнага партрэта. У структуру гэтых твораў, нягледзячы на розніцу вобразных канцэпцый, увайшла сучаснасць. Так, у палатне «Косцік» (1972) Г. Вашчанкі відавочна не толькі змяненне кампазіцыйнага ладу (персанаж не ўключаны ў сюжэтнае дзеянне, як гэта часцей за ўсё было ў творах 50—60-х гадоў), але і тыпалогіі вобраза. Хлопчык паўстае ў партрэце перш за ўсё як творчая асоба. Лісты рысавальнай паперы, аловак — падстава для пэўнага роздуму аб унутраным свеце героя. Галоўнай асаблівасцю персанажа з'яўляецца яго захопленасць і летуценнасць, якія памнажаюцца ўмоўнасцю партрэтнай прасторы, ракурснымі разваротамі гарызантальных пласкасцей карціны. Ізумрудна-блакітныя і жаўтавата-чырвоныя колеры прадметна-вобразнага свету надаюць усяму твору мажорны настрой. Пастозная лепка формы, выкарыстанне прыёмаў манументальнага

26. Н. Шчасная. Аўтапартрэт. 1970

мастацтва ўзбагачаюць жывапісную мову партрэта. Не захапляючыся пластычнай дасканаласцю ў перадачы мадэлі, хутчэй імкнучыся да дэкаратыўнасці ў трактоўцы формы, мастак падкрэслівае самае істотнае ў псіхалогіі свайго героя.

Той факт, што сучаснасць можа быць глыбока выражана ў лірычным партрэце, пацвярджаюць і творы В. Сахненкі «Партрэт студэнткі» (1966); Я. Харытоненкі «Студэнтка» (1967) і «Вучаніца» (1974); В. Пратасені «Партрэт студэнткі» (1972); В. Варламава «Сучасніца» (1974); А. Беларукава «Партрэт дзяўчыны» (1968); Л. Дударанкі «Дзяўчына на верандзе» (1972); А. Мазалёва «Хлопчык у інтэр'еры» (1966);

М. Моўчана «Наташа» (1967); І. Ахрэмчыка «Люся» (1968).

Адметнае месца ў беларускім партрэце названага перыяду належыць вобразам беларускіх спартсменаў. Сярод іх сустракаюцца як абагульненыя, так і ярка выражаныя канкрэтна-індывідуальныя вобразы. Моладзь і спорт сталі галоўнай тэмай партрэтаў Я. Ясвіна «Гімнастка» (1971), У. Кухарава «Ларыса Петрык» (1965), М. Куйчыка «Чэмпіён Беларусі барэц Дзежыц» (1971) і інш.

Імкненне вызначыць галоўныя рысы маладога сучасніка, які прымае актыўны ўдзел у грамадскім жыцці, кіравала В. Пратасенем пры стварэнні партрэта дэлегаткі XVI з'езда ВЛКСМ В. І. Болбат (1970). У гэтым вобразе мастаку ўдалося пазбегнуць знешняй пампезнасці і штучнага прыхарошвання рэчаіснасці. Мастак знайшоў новы падыход да аналізу ўнутранага стану гераіні. Ён здолеў вызначыць у вобразе тыповыя рысы савецкай моладзі. Упэўненасць і мэтанакіраванасць у поглядзе Веры Болбат суседнічаюць з унутранай усхваляванасцю. Абраны мастаком каларыт падкрэслівае ўрачысты характар вобразнай стылістыкі, узмацняе эмацыянальнае ўздзеянне твора.

Шэраг партрэтаў, напісаных на рубяжы 60—70-х гадоў, прысвечаных савецкім воінам, вызначае сутнасць адносін сучаснікаў да святога грамадзянскага абавязку — абароны Радзімы. Калі ў мінулыя дзесяцігоддзі вобраз вайскоўца часцей быў вытрыманы ў патэтычна-ўрачыстых тонах, з падкрэслена гераізаванай інтанацыяй, то ў разглядаемы перыяд партрэты ваеннаслужачых носяць іншы характар. Пазбаўляючы персанажаў гераічнага пафасу, мастакі адкрываюць у іх глыбокую перакананасць і адказнасць за сваю справу, прыўносяць канкрэтыку і індывідуальную вызначальнасць у паняцце «патрыятызм». Такімі паўстаюць творы Л. Дударанкі «Партрэт камсамольца сяржанта Бабаджанава» (1965), «Маёр марской пяхоты Г. Ф. Ткачоў» (1967), «Партрэт выдатніка баявой і палітычнай падрыхтоўкі М. Фаліна» (1967), «Радавы Іван Жук» (1967); П. Свентахоўскага «Партрэт пагранічніка» (1969); У. Пасюкевіча «Вартавы» (1975) і інш.

У канцы 60-х — першай палове 70-х гадоў мастакі ўсё часцей звяртаюцца да вобразаў сваіх блізкіх, знаёмых. У 1969 г. Л. Шчамялёў піша яшчэ адзін варыянт партрэта дачкі («Людачка»), зусім іншы па кампазіцыйнаму і жывапіснаму ладу, але таксама выдатны па сваёй мастацкай выразнасці, глыбіні вобразнага асэнсавання. Псіхалагічна тонкі і эмацыянальна стрыманы вобраз стварае М. Ягорава ў палатне «Дударык» (1971). Шэраг удалых дзіцячых партрэтаў піша ў пачатку 70-х гадоў Я. Харытоненка. Вобраз маці становіцца цэнтральным у партрэтах І. Рэя (1967), М. Лісоўскага (1966), І. Гла-

27. Л. Дударанка. Цётка і Я. Купала ў Вільні. 1976

завай (1966), У. Кухарава (1972) і інш.

У пачатку 70-х гадоў з'яўляюцца першыя работы, у якіх асновай вобразнай інтэрпрэтацыі становіцца ўмоўны сюжэт. Такія палотны аднолькава блізкія як да партрэтаўтыпаў, так і да тэматычных твораў. У кампазіцыі А. Марачкіна «Мара пра палёт» (1974) вырашэнне цесна звязана з рамантычным светам дзяцінства. Углядаючыся ў неба, хлопчык прыціскае да грудзей зробленага з паперы голуба. Некалькі галубоўсамалёцікаў кружацца ў прасторы, паблісквалючы на сонцы рознымі колерамі. Адзін з іх ляжыць ужо каля ног героя. У такім супастаўленні ўзвышанасці ідэалаў і іх магчымага фіналу мастак бачыць праўдзівую жыццёвую дыялектыку духоўнага развіцця, творчага станаўлення асобы. Вобраз хлопчыка часам знікае ў «навальніцы» фантазій, ён быццам бы сугучны дынамічнай пластыцы партрэта. Шматколернасць палітры, жывапісныя акцэнты ў арганізацыі асяроддзя ўзмацняюць летуценны характар вобраза.

У адзначаны перыяд беларускімі мастакамі створана вялікая і яркая галерэя вобразаў удзельнікаў мінулай вайны. Жывапісцы зноў звяртаюцца да незабыўнага і ў лёсах асобных герояў імкнуцца вызначыць істотнае. Да ліку ўдалых твораў трэба аднесці партрэты Героя Савецкага Саюза Р. Дзенісенкі (1968) і камандзіра партызанскай брыгады Д. Ф. Райцава (1970) П. Явіча; удзельніка партызанскага руху ў Беларусі П. П. Салычыца (1968) і камбрыга С. С. Ключніка (1965) Г. Шэлега; камсамольца-падпольшчыка А. Е. Курбыкі (1970) В. Пратасені; камандзіра партызанскага атрада Е. Кірычэнкі (1975) і партызана Ф. Лабазава (1972) У. Гоманава; партызана С. В. Камянца (1975) М. Назарчука; ветэрана вайны В. Дончыка (1974) І. Стасевіча; Фрузы Зяньковай (1974) і камісара 1-й Беларускай партызанскай брыгады Р. У. Шкрэды (1975) У. Кухарава і інш.

Побач з індывідуальным партрэтам у беларускім жывапісе шырокае распаўсюджанне атрымаў групавы партрэт. У ім звяртае на сябе ўвагу імкненне мастакоў паказаць духоўнае адзінства сваіх герояў і разам з тым раскрыць індывідуальныя асаблівасці партрэтаваных. Характар персанажа выяўляецца не столькі знешнім дзеяннем, колькі ўнутраным станам, духоўным зместам. Мастакі ў групавым партрэце ўвасабляюць новыя, нетрадыцыйныя кампазіцыйныя структуры. Адчуваючы ўплыў «інтэлектуальнай тэндэнцыі», групавы партрэт сканцэнтраваў у сваім вобразным ладзе шматлікія індывідуальныя характары.

У пачатку 70-х гадоў У. Мінейка напісаў групавы партрэт «Фізікі» (1972), у якім зрабіў спробу з дапамогай выяўленчых сродкаў сканструяваць сюжэт, у аснове якога — дыскусія вучоных. Выкарыстоўваючы такі кампазіцыйны прыём, жывапісец стварае канкрэтныя характары і разам з тым падкрэслівае тое агульнае і значна больш важнае, што аб'ядноўвае гэтых людзей. Канкрэтнасць жыццёвых прататыпаў надае твору сацыяльна-гістарычную каштоўнасць. Фізікі У. Барысевіч, А. Радзялоўскі, В. Каралёў у палатне У. Мінейкі паўстаюць выразнікамі сучасных дасягненняў у сваёй галіне. Але прадмет дыскусіі аўтар не ўзводзіць у ранг мастацкай ідэі. Для мастака больш значным з'яўляецца сам акт мыслення, яго духоўны бок. Спакойны дзелавы тон дыскусіі, якую вядуць персанажы У. Мінейкі, падкрэслены жывапіснай арганізацыяй палатна — светлым каларытам, адсутнасцю кантрастных колеравых плям, танальнай гармоніяй.

Зусім іншую вобразную інтэрпрэтацыю атрымліваюць персанажы ў групавым партрэце з такой жа назвай — «Фізікі» (1974) У. Стальма-

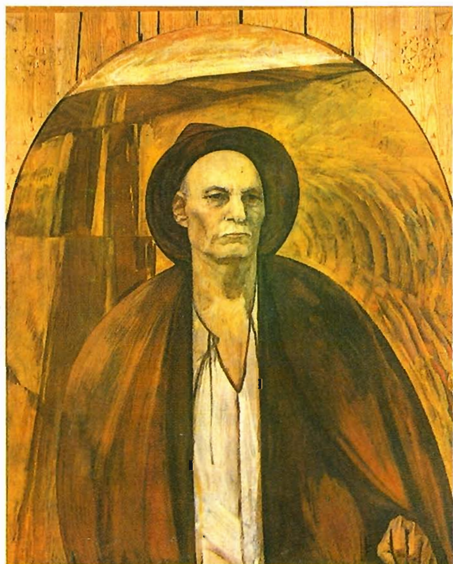
шонка. У аснове яго аўтарскай канцэпцыі — пошук «калектыўнага» вобраза сучасніка. Мастак адлюстроўвае толькі твары сваіх герояў, надае шмат увагі агульнай дэкаратыўнай форме, стылю выяўленчай мовы.

Групавыя партрэты пачатку 70-х гадоў часцей за ўсё аб'ядноўваюць людзей па пэўнаму прафесійнаму прызнаку. Гэта відавочна ў творах А. Малішэўскага «Анколагі» (1972), І. Бароўскага «Рэпарцёры» (1974), Я. Красоўскага «Групавы партрэт чэмпіёнаў свету па фехтаванню» (1969), У. Міхайлоўскага «Гімнасткі» (1975), Н. Воранава «Групавы партрэт фехтавальшчыкаў зборнай краіны» (1971), А. Кішчанкі «Габеленшчыцы» (1975).

Шматфігурная кампазіцыя А. Кішчанкі ўяўляе сабой групавы партрэт з дасканала распрацаванай сюжэтнай асновай. Менавіта партрэт, а не сюжэтна-тэматычную карціну імкнуўся стварыць жывапісец, бо вызначальныя ў карціне індывідуальная характарыстыка персанажаў, іх душэўная прыгажосць. А. Кішчанка імкнецца адлюстраваць узаемаадносіны людзей, духоўныя сувязі пакаленняў. Адметнасць герояў дазваляе бачыць у шматлікасці вобразаў асобныя характары і лёсы. Кожны з іх уяўляе сабой яркую субстанцыю чалавечай душы. Удала спалучаючы ў «Габеленшчыцах» прыёмы манументальнага жывапісу і станковай карціны,

28. А. Кішчанка. Чаканне. 1973

29. У. Стальмашонак. Партрэт народнага паэта БССР Я. Коласа. 1966—1967



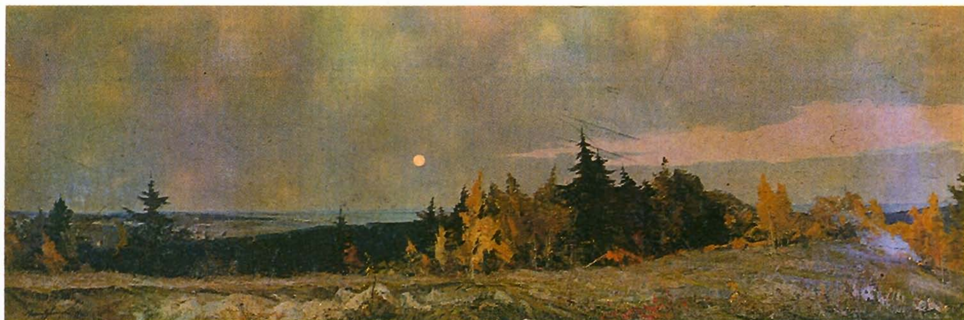
А. Кішчанка дасягае пластычнай канкрэтнасці і псіхалагічнай выразнасці персанажаў.

Сярод групавых партрэтаў, што з'явіліся ў беларускім жывапісе на рубяжы 60—70-х гадоў, асобную групу ўяўляюць творы, выяўленчы рад якіх звязаны з глыбока асабістай сферай жыцця чалавека, яго сям'ёй. Сямейна-шлюбныя і сваяцкія адносіны ў групавых партрэтах часцей за ўсё паўстаюць не толькі як агульная заканамернасць у развіцці чалавецтва, але і як пэўны этап, у рамках якога чалавек становіцца носьбітам пэўнага этнасу. Аптымістычная думка аб адзінстве людзей, гармоніі іх адносін, шлюбе, мацярынстве праходзіць яркай лініяй у творах Л. Шчамялёва «У нядзелю (Аўтапартрэт з жонкай)» (1974) і «Сям'я» (1971); В. Сахненкі «Радня» (1971); М. Савіцкага «Рыта і Андрэй» (1969); Л. Ізмайлавай «Гулевіч з сынам» (1973); Б. Кузняцовай «Дзеці» (1968) і «Хлопчыкі» (1967); Л. Дударанкі «Бабка Агата з унучкай» (1968) і «Дзядзька Кастусь і цётка Анэта» (1973). Сярод персанажаў гэтых кампазіцый часта можна сустрэць родных і блізкіх мастака. Глыбокія асабістыя характарыстыкі вызначаюць кожнага з персанажаў як непаўторны прыклад жыццёвага вопыту. Пазбягаючы ідэалізацыі, дыдактыкі ў перадачы пачуццяў, мастакі выкарыстоўваюць часам алегорыю.

Інтэнсіўна развіваецца ў гэты перыяд і гістарычны партрэт. Жывапісцы звяртаюцца не толькі да гісторыка-рэвалюцыйнай тэмы, але і да вобразаў герояў, якія загінулі ў Вялікую Айчынную вайну, палітычных дзеячаў, дзеячаў культуры і г. д. Звяртаючыся да спадчыны, мастакі імкнуцца праз яе трактаваць свае погляды на сучаснасць, адкрываць праз лёсы асобных герояў адвечныя законы быцця. Асаблівай увагі заслугоўваюць творы У. Стальмашонка «Партрэт народнага паэта БССР Я. Коласа» (1967), «Народныя камісары БССР Дз. Ф. Жылуновіч, А. Ф. Мяснікоў, В. Г. Кнорын, І. А. Адамовіч, А. Р. Чарвякоў» (1971); Я. Зайцава «Партрэт А. Ф. Мяснікова» (1971); В. Пратасені «Партрэт П. М. Лепяшынскага» (1968); Н. Воранава «Партрэт Я. Купалы» (1972); Я. Ціхановіча «Партрэт народнага артыста БССР У. І. Галубка» (1972); Л. Асядоўскага «У. Маякоўскі» (1972) і інш.

Вобраз народнага песняра Я. Коласа ў партрэце, напісаным У. Стальмашонкам, адметны сваёй метафарычнасцю. Паэт паказаны ў выглядзе сейбіта; на ім шырокі сялянскі капялюш, стылізаваны плашч, з-пад якога відаць простая сялянская кашуля. Фонам у партрэце з'яўляюцца намаляваныя калгасныя палеткі. Вядома, аксесуары, якія прысутнічаюць у карціне, гэта толькі знешняе ў адносінах да мастацкага вобраза. Галоўнае ж — у псіхалагічнай выразнасці твора. Паэт адлюстраваны ў хвіліну творчага натхнення. Позірк

30. В. Цвірка. Родны край. 1967



яго вачэй суровы, засяроджаны. Гэта позірк чалавека, якога хвалюе лёс радзімы, лёс народа. Паясны партрэт займае амаль усю карцінную плошчу палатна. Пластычнаму вырашэнню добра адпавядае колеравае. Каларыт у карціне досыць спакойны, пабудаваны на спалучэннях розных адценняў вохры і залаціста-карычневых тонаў.

Падводзячы вынік усяму сказанаму аб развіцці жанру партрэта ў беларускім жывапісе 60-х — першай паловы 70-х гадоў, варта адзначыць, што гэта быў цікавы і плённы перыяд у развіцці мастацтва. Беларускі партрэт узбагаціўся новымі вобразнымі рашэннямі, што з'явілася перадумовай новага творчага ўздыму, які наступіў ужо ў другой палове 70-х гадоў.

* * *

У сярэдзіне 60-х — пачатку 70-х гадоў значных поспехаў дасягнулі беларускія пейзажысты. Як і раней, пейзаж застаецца самым любімым і распаўсюджаным жанрам жывапісу. Да яго пастаянна звяртаюцца пейзажысты старэйшага і малодшага пакаленняў. Між тым у развіцці гэтага жанру адбыліся значныя змены. Побач з лірычным з'явіўся і так званы эпічны пейзаж, у якім знайшлі адлюстраванне роздумы мастакоў над лёсам сваёй Радзімы. Мастакі ўсё часцей сталі клапаціцца аб стварэнні шматгранных абагульняючых палотнаў філасофскага зместу.

Сярод работ гэтага плана вядучае месца належыць творам народнага мастака БССР В. Цвіркі. На рэспубліканскіх і ўсесаюзных мастацкіх выстаўках 60-х — пачатку 70-х гадоў экспанаваліся яго работы «Бярэзіна», «Родны край» (абедзве 1967), «Сказанне пра Нёман» (1968), «Ганча — зямля партызанская» (1969), «Новая зямля» (трыпціх, 1969) і іншыя, якія прыцягнулі ўсеагульную ўвагу гледачоў. Ужо ў саміх назвах гэтых палотнаў закладзена агульная думка, якую мастак імкнуўся ўвасобіць у яркай жывапіснай форме,— усхваляванае апавяданне аб прыгажосці неабсяжных прастораў роднай Беларусі. Дробная пратакольнасць, выпадковая дэталізацыя, якія раней сустракаліся ў творах В. Цвіркі, саступілі месца шырокім абагульненням. У поле зроку мастака трапляюць вялікія прасторы зямлі, якія ў сукупнасці ствараюць яркі вобраз Радзімы. Надзвычай удала знойдзеныя танальныя адносіны добра перадаюць і шырыню палёў, і блакіт снягоў на гарызонце, і паўнаводдзе беларускіх рэк.

Але асабліва цікавыя пейзажы В. Цвіркі ў кампазіцыйным плане. Як правіла, ён глядзіць на зямлю нібы «з вышыні птушынага палёту», таму зямныя прасторы ўяўляюцца бясконцымі і неабсяжнымі.

31. В. Цвірка. Прыпяць. Вясна. 1967

Такім, прынамсі, з'яўляецца пейзаж «Нёман». Славутая беларуская рака, пра якую складзена так многа песень, паданняў і легенд, адкрываецца гледачу ва ўсёй сваёй велічы. Яна нібы сімвал магутнасці і прыгажосці Радзімы. Па шырокай гладзі ракі плывуць бясконцыя плыты, а на высокім яе беразе — адзінокі дом рыбака. Гэты і іншыя пейзажы, напісаныя ў сярэдзіне 60-х гадоў, асабліва велічныя і эпічныя, яны прасякнуты пачуццём сучаснасці, яркім нацыянальным каларытам.

У 1967 г. серыя пейзажаў В. Цвіркі, аб'яднаная агульнай назвай «На зямлі беларускай», была высунута на атрыманне Дзяржаўнай прэміі БССР. У гэтую серыю ўвайшлі пейзажы «Сказ пра Палессе», «Нёман», «Браслаў», «Прыпяць. Вясна», «Дрэвы агаліліся», «На рацэ Бярозе».

Асобную старонку ў творчасці В. Цвіркі складаюць так званыя гераічныя пейзажы. Гаворачы пра «гераічны цыкл» пейзажаў В. Цвіркі, нельга, аднак, не адзначыць, што на творчасць беларускага пейзажыста ў гэты час істотны ўплыў аказаў «суровы стыль». Пэўную даніну гэтаму напрамку ў мастацтве ён аддаў у пейзажах «Ганча — зямля партызанская», «Бярэзіна», «Свяшчэнныя камені» (1968) і інш.

Аднак захапленне прыёмамі і метадамі «суровага стылю» было ў В. Цвіркі нядоўгім. На аснове сінтэзу ўражанняў ад непасрэднага назірання прыроды ў мастака з'явіўся свой, своеасаблівы стыль, зусім адметны ад усяго таго, што было створана ім раней. Менавіта спалучэнне экспрэсіі і лаканізму з моцным рэалістычным малюнкам і добра распрацаванай кампазіцыяй высунулі пейзажы В. Цвіркі ў лік найбольш істотных дасягненняў беларускага жывапісу 60-х — пачатку 70-х гадоў.

Значных поспехаў у галіне пейзажнага жывапісу дабіўся і В. Грамыка. У пейзажах гэтага мастака пе-

раважае эпічны пачатак, які, аднак, нясе на сабе і лірычнае адценне. Як і ў пейзажах В. Цвіркі, тут галоўным эмацыянальным кампанентам з'яўляецца колер, які ў спалучэнні з пластычным вырашэннем стварае незабыўны вобраз роднай прыроды. У параўнанні з пейзажамі В. Цвіркі работы В. Грамыкі больш абагульненыя. Гэтае абагульненне, відаць, зыходзіць з імкнення мастака расказаць гледачу як мага больш пра сваю радзіму.

Шырокую вядомасць атрымаў пейзаж В. Грамыкі «Ільны беларускія» (1970). Блакітна-зялёныя палеткі льну нібы асацыіруюцца з вобразамі сінявокай Беларусі, апетай у творах беларускіх паэтаў. Палітра жывапісца нешматслоўная, манера пісьма крыху сухаватая. В. Грамыка ўважліва прапісвае кожны сантыметр палатна, імкнучыся ўсе дэталі адлюстраваць дасканала, з матэрыяльнай завершанасцю.

Для творчай манеры В. Грамыкі характэрна і тое, што ён увесь час імкнецца падпарадкаваць колеравае вырашэнне адзінай мэце, адзінай ідэі. Так, напрыклад, у пейзажы «Над возерам» (1973) такой ідэяй з'яўляецца думка аб вечнасці жыцця. Мастак адпаведным чынам будуе кампазіцыю твора, старанна адбірае дэталі, пакідаючы на палатне толькі самае галоўнае, самае істотнае. І нібы дапаўняючы гэтую карціну жыцця чалавечага духу, гучыць колер. Спалучэнні аранжавых і чырвоных тонаў надаюць пейзажу некалькі адцягнена дэкаратыўны характар. Аднак гэта зусім не зніжае яго эмацыянальнага ўздзеяння.

Некалькі ў іншым плане выступае М. Данцыг. У яго гарадскіх пейзажах гутарка ідзе аб прыгажосці роднага горада, планіровачныя і архітэктурныя рашэнні якога істотна адрозніваюцца ад тых, што існавалі ў недалёкім мінулым. На змену традыцыйнай цаглянай забудове прыйшлі гмахі са шкла і бетону. Кампазіцыю пейзажа «Мой Мінск» (1967) мастак пабудаваў такім чынам, што ў ім беспамылкова можна вызначыць рысы сучаснага Мінска, дзе ўдала спалучаюцца яснасць і прастата архітэктуры са складанасцю інжынерных рашэнняў. Манера жывапісу М. Данцыга надзвычай жорсткая, але яна апраўдана характарам сучаснага урбаністычнага горада, дзе для чалавека з яго пачуццямі і думкамі амаль што няма месца. Жывапісец не надта клапоціцца і пра паветраную перспектыву. Паветра нібы «выкачана» з яго пейзажаў. Гэта крыху збядняе краявід, робіць яго пратакольным і сухім.

Гаворачы пра работы мастака, нельга не заўважыць тую эвалюцыю, якая адбылася ў творчасці жывапісца за апошнія гады. Калі ў ранейшых пейзажах пераважалі лірычныя ноткі, мастак больш клапаціўся пра дакладную перадачу пачуццяў людзей, якія насяляюць гэтыя гарады, дык у новых працах Данцыга галоўная ўвага аддадзена характарыстыцы сучасных рытмаў, урбаністыцы. Палітра мастака стала больш дасканалай, манера больш упэўненай і мужнай.

Падкрэсленым лірызмам адрозніваюцца пейзажы гомельскіх мастакоў Д. Алейніка і М. Казакевіча. Дасканала валодаючы мастацкай формай, гэтыя жывапісцы дабіваюцца гранічнай выразнасці і завершанасці сваіх твораў. Іх творчая манера нечым нагадвае манеру французскіх мастакоў-пуантылістаў. Спалучэнне колеравых плям стварае своеасаблівыя «карункі», што адначасова набліжае гэтыя творы да народнага дэкаратыўнага мастацтва. Невыпадкова на рэспубліканскіх выстаўках карысталіся значным поспехам творы М. Казакевіча «Чырвоныя скалы» (1967), Д. Алейніка «Квітнеюць сады» (1968) і інш.

У рэчышчы такой жа плыні працуе і гомельскі мастак Р. Ландарскі. Яго «Палескія краявіды» (пачатак

70-х гг.) — сапраўдны гімн прыгажосці і гармоніі роднага краю.

Мінскія пейзажысты старэйшага і сярэдняга пакаленняў П. Масленікаў, І. Карасёў, П. Крохалеў, Б. Аракчэеў, В. Кубараў, В. Вярсоцкі таксама імкнуліся падпарадкаваць сваю палітру ўвасабленню лірычных матываў. Так, у пейзажы «Блакітная вясна» (1968) П. Крохалеў змог адлюстраваць той чароўны стан прыроды, калі сакавіцкае сонца ўжо шчодра дорыць людзям сваё цяпло, але і зіма яшчэ не хоча саступіць сваіх правоў. Блакітныя цені на пралінах снегу прыгожа кантрастуюць з пажоўклым, але не апаўшым лісцем і асляпляльна-белым, «цёплым» снегам. Такім чынам, звычайны немудрагелісты матыў у руках майстра ператварыўся ў казачны, незабыўны кавалак жывой прыроды.

Водарам адыходзячага лета, непаўторнасцю яркіх фарбаў напоўнены пейзаж Б. Аракчэева «Працоўная восень» (1968). Надзвычай гучныя спалучэнні ярка-чырвонага, аранжавага і зялёнага колераў ствараюць адзіную мажорную гаму. Самотны домік на ўскраіне калгаснай вёскі, нібы казачны церам, ярка свеціцца на фоне восеньскага пейзажу.

У сакавіку 1965 г. у мінскім магазіне-салоне была наладжана персанальная выстаўка работ пейзажыста І. Карасёва. У шматлікіх палотнах і эцюдах («Зіма» (1963), «Блакітная вясна» (1964), «Залатая восень» (1970) і інш.) мастаку ўдалося стварыць глыбока эмацыянальны, паэтычны вобраз беларускай прыроды. Творчая манера І. Карасёва надзвычай своеасаблівая і выразная. Мастак будуе вобразны лад твора на вельмі тонкіх спалучэннях фарбаў, якія нібы пераплаўляюцца паміж сабой, ствараючы цудоўную мелодыю.

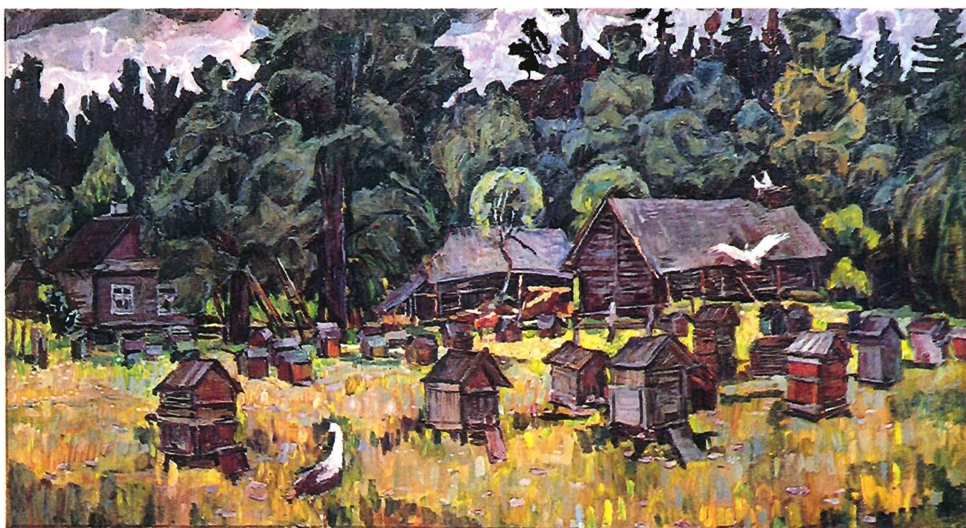
Вялікае месца ў творчасці жывапісцаў азначанага перыяду займаў кампазіцыйны пейзаж, які апавядаў не толькі аб прыгажосці зямлі, але і аб тых людзях, якія на ёй працуюць. Сярод твораў гэтага плана варта адзначыць удалыя палотны А. Каржанеўскага «Віцебск будуецца» (1965), В. Сумарава «Раніца. Іней» (1968), А. Казака «Вытворчы пейзаж» (1972) і шмат іншых.

Надзвычай прыгожыя і па-асабліваму выразныя кампазіцыйныя пейзажы А. Кроля. Мастак любіць маляваць ускраіны роднага Мінска, магістралі дарог, якія ідуць удалячынь, блакітныя на небасхіле пералескі, па-гаспадарску пабудаваныя домікі, двары («Беларускі прастор», 1967). У пейзажах А. Кроля чалавек хоць і адсутнічае, але яго прысутнасць адчуваецца на кожным кроку, яна ў кожнай старанна прапрацаванай дэталі — ці гэта нарыхтаваныя на зіму дровы, ці акуратна падстрыжаныя на ўзбочыне дарог дрэвы. Пейзажы гэтыя вельмі прыгожыя і ў колеры. Мастак умела спалучае блакітныя, чырвоныя і фіялетавыя тоны. Яны кантрастныя па колераваму гучанню, але адначасова і вельмі гарманічныя.

П. Масленікаў у сваіх пейзажах імкнецца захаваць той мяккі лірызм, якім былі афарбаваны яго ранейшыя работы, напісаныя ў час паездак па роднай Беларусі. Такімі з'яўляюцца яго кампазіцыйныя пейзажы «На ўскраіне Мінска» (1963), «Мінскае мора» (1960) і інш. У першым з іх адлюстраваны індустрыяльны матыў. Скрозь сілуэты карабельных хвой праглядваюцца абрысы гіганта беларускага прамысловага машынабудавання — Мінскага трактарнага завода. Матэрыяльная жаўцізна дрэў прыгожа спалучаецца з блакітам патануўшых у смузе карпусоў завода.

Па-сапраўднаму кранаюць гледача індустрыяльныя пейзажы С. Каткова. Мастак умее ў непрыкметным матыве адшукаць своеасаблівую прыгажосць і веліч. Апаэтызаваныя майстэрствам жывапісца, нібы ў новым святле паўстаюць перад гледачом абрысы новабудоўляў, рачныя прыстані, водныя артэрыі, якія звязваюць паміж сабой буйныя прамысловыя

32. С. Каткоў. Хутар Альбуць. 1969



цэнтры з крыніцамі сыравіны. Такім нам уяўляецца пейзаж «На Бярэзіне» (1975). Яго кампазіцыйны матыў нескладаны, але ў той жа час не пазбаўлены арыгінальнасці і прыгажосці. Выбраны мастаком высокі пункт агляду дазволіў яму ўключыць у пейзаж велізарныя прасторы зямлі. Увесь краявід напоўнены жыццём. Яно кіпіць усюды. Тут мы бачым і блакітную стужку ракі ў глыбіні карціны, і людзей, якія купаюцца ў яе хвалях, і лодку, якая плыве па рацэ. А ўдалечыні, амаль на самым небасхіле,— неабсяжныя прасторы скошаных сенажацей са стагамі духмянага сена.

Такія ж ці амаль такія матывы можна наглядаць і ў іншых пейзажах С. Каткова («Лагойскі матыў», «На ўскраіне вёскі», 1965 і інш.).

Гаворачы пра так званы індустрыяльны пейзаж, нельга не спыніцца на тых пошуках, якія вядуць беларускія мастакі ў напрамку яго стварэння. Гэтыя пошукі ў розных мастакоў розныя. Калі, скажам, С. Каткоў імкнецца спалучыць рысы ўрбанізацыі з лірычнымі, напоўніць дыханнем вытворчы матыў, дык М. Данцыг, па сутнасці, стварае «свой» урбаністычны пейзаж, дзе ўсе мастацкія сродкі падпарадкаваны адзінай мэце — адлюстраванню новых рысаў, якія з'явіліся ў вобліку сучаснага беларускага горада. І ў гэтай своеасаблівай рамантыцы неяк зусім губляецца чалавек, хоць яго прысутнасць адчуваецца ва ўсім — па аўтастрадах імчаць аўтамабілі, развешаныя ўздоўж магістралей шыльды запрашаюць гледачоў у тэатры, кіно, на мастацкія выстаўкі і г. д.

Такую ж карціну суцэльнай урбанізацыі можна наглядаць і ў некаторых творах А. Казака. У яго «Вытворчым пейзажы» (1972) чалавек прысутнічае толькі як дапаўненне да урбаністычных сілуэтаў у выглядзе труб, ваганетак, станкоў і г. д. Такое наўмысна сканструяванае асяроддзе не дае магчымасці мастаку засяродзіць увагу на псіхалогіі свайго героя, а тым больш знайсці адпаведнае колеравае і пластычнае вырашэнне.

Гаворачы аб кампазіцыйным пейзажы, які ў апошнія гады асабліва ярка заявіў аб сабе, нельга не заўважыць і працы тых жывапісцаў,

якія, трывала стоячы на рэалістычных пазіцыях, імкнуцца стварыць пейзаж-карціну, дзе жыццё і быт народа добра спалучаюцца з прыгажосцю прыроды роднай Беларусі. Такія адносіны да мастацкай творчасці можна толькі вітаць, таму што мастакі імкнуцца адлюстраваць жыццё народа не толькі зыходзячы са знешніх прыкмет, але і з каранёў самога жыцця. Мы маем на ўвазе такія творы, як «У чаканні маладых» (1973) У. Лагуна, «Родныя пагоркі» (1973) У. Пасюкевіча і інш.

У пейзажы У. Пасюкевіча кампазіцыя пабудавана ў плане панарамнага адлюстравання рэчаіснасці. Тут добра адчуваецца працоўны рытм рэспублікі. Абраны мастаком матыў адлюстроўвае надзвычай напружаны перыяд у жыцці калгаснай вёскі — уборку ўраджаю. На многія кіламетры раскінуліся калгасныя палеткі, і на ўсім гэтым абшары працуюць людзі. На пярэднім плане карціны ідзе жніво: калгасніцы ў стракатых сукенках вяжуць снапы і тут жа іх скірдуюць. А на другім плане, раздзеленым стужкай дарогі,— уборка сена. Увесь гэты прастор стралой праразае таварняк, які імчыць на гарызонце. Каларыт карціны насычаны, шчыльны. Залаціста-жоўтыя, пераходзячы ў зеленавата-блакітныя тоны добра адпавядаюць працоўнаму рытму, ствараючы своеасаблівы, святочны настрой. Рэалістычнае адлюстраванне рэчаіснасці тут перарастае ў своеасаблівы гімн працаўнікам калгасных палёў, якія сваёй самаадданай працай памнажаюць багацці краіны.

Карціна У. Лагуна «У чаканні маладых» таксама ў аснове сваёй святочная і добра перадае настрой жыхароў калгаснай вёскі, якія вітаюць нараджэнне новай сям'і, новага жыцця, якое смела крочыць па зямлі. Яно ў прыгожых, рознакаляровых сукенках дзяўчат, што водзяць карагод, і ў шырокім развароце мяхоў баяна калгаснага баяніста, які іграе святочную кадрыль, і ў імклівых, бягучых па небе аблоках. Карціна напісана смелым, шырокім пэндзлем, што добра адпавядае сюжэту твора.

Актыўна працуе ў жанры пейзажа і Л. Дударанка. Для творчасці гэтага жывапісца больш характэрна графічная манера выканання. Фарбы яго работ хутчэй манахромныя і асаблівай стракатасцю не адрозніваюцца. Але мастак умее выбраць такі кампазіцыйны матыў, які пераносіць гледача ў чароўны свет беларускай прыроды. Такім, прынамсі, з'яўляецца яго пейзаж «Зімовы дзень» (1975), дзе пакрытыя інеем галінкі дрэў нагадваюць своеасаблівы карункавы ўзор, які нібы сатканы са срабрыстых нітак крышталю.

Блізкія па настрою да пейзажа Л. Дударанкі і пейзажы М. Даўгялы, які свае творы будуе на спалучэнні рэалістычнай умоўнасці і рамантызму. У традыцыйным плане рэалістычнага пейзажа працуюць мастакі А. Бархаткоў («Вечар на Бярэзіне», 1969), П. Данелія («Ізноў вясна», 1967), У. Пушкоў («Прыйшла вясна», 1968), К. Максімцоў («Красавік», 1968), М. Федарэнка («Пачатак вясны», 1968) і інш. Разнастайнасць і шырыня творчых пошукаў пейзажыстаў сведчыць пра тое, што беларускія мастакі ў сваім імкненні адлюстроўваць прыгажосць роднай прыроды не спыняюцца на дасягнутым, а шукаюць новыя шляхі для ўслаўлення прыгажосці роднага краю.

* * *

У выяўленчым мастацтве рэспублікі пачатку 60-х гадоў манументальны жывапіс пачынае займаць адметнае месца. У 1961 г. у Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце была адкрыта спецыялізаваная кафедра манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Развіццё манументальнага жывапісу ў гэты час было абумоўлена барацьбой тэн-

дэнцый 50-х гадоў і пошукамі сучаснай пластычнай мовы. Мастакі адмаўляюцца ад праставых вырашэнняў, уласцівых мінуламу перыяду, і імкнуцца знайсці новыя прынцыпы ўзаемасувязі з архітэктурай, новыя грані выразнасці сваіх твораў. Увесь комплекс праблем, якія вырашаліся мастакамі на дадзеным этапе, зводзіўся да выпрацоўкі такой сістэмы прыёмаў, якія б суадносіліся з прынцыпамі архітэктурнага асяроддзя. Пашыраецца палітра выяўленчых сродкаў, выкарыстоўваюцца розныя тэхнікі выканання, такія, як энкаўстыка, клеены вітраж, вітраж з літага шкла, мазаіка з колатай керамічнай пліткі. З'яўляюцца работы, выкананыя ў змешаных тэхніках, калі ў адным творы спалучаліся, напрыклад, тэмперны роспіс, рэльеф, мазаіка, сграфіта.

Плоскаснасць, умоўнасць, лакальнасць колеру сталі ў 60-я гады характэрнай асаблівасцю манументальнага жывапісу. Яны яскрава ўвасобіліся ў творах Г. Вашчанкі і У. Стальмашонка «Навука» (1962), «Праца», «Мастацтва» (абодва 1963) у актавай зале Беларускага тэхналагічнага інстытута імя С. М. Кірава і ў інтэр'еры і экстэр'еры мінскага Палаца культуры камвольнага камбіната, сграфіта А. Гугеля, Я. Красоўскага і Л. Кроля «Навука» (1964) у фае Мінскага радыётэхнічнага інстытута, размалёўцы Я. Красоўскага і М. Тарасікава «Будаўнікі» (1963) у фае кінатэатра «Беларусь» у Мінску, сграфіта І. Рэя (у сааўт. з архіт. Є. Мусінскім) «Фізкультура і спорт» (1963) у інтэр'еры Мінскага інстытута фізічнай культуры.

Працэсу развіцця манументальнага жывапісу дадзенага перыяду ўласцівы і эксперыментальныя пошукі мастакоў, назапашванне практычнага вопыту. Мастакі спрабуюць у некаторых выпадках аранжыраваць архітэктурнае асяроддзе, спалучаючы манументальны жывапіс з дэкаратыўна-прыкладным мастацтвам, малымі архітэктурнымі формамі, наваколлем. У гэтым плане паказальная работа Я. Зайцава і І. Ціханава ў кінатэатры «Піянер» (1965) у Мінску. У інтэр'еры будынка галоўнае месца займае размалёўка фрыза на тэму «Шчаслівае дзяцінства» з выявамі дзяцей на фоне пейзажу. На жаль, не зусім удала выкарыстана тут камбінаваная тэхніка: сграфіта, тэмперны роспіс, мазаічная плітка. Тэматычная кампазіцыя атрымалася цяжкаважнай як у кампазіцыйным, так і каларыстычным вырашэнні. Плакатна-экспрэсіўная мова размалёўкі не атрымала належнай узаемасувязі і з вітражнымі ўстаўкамі на антрэсолях інтэр'ера (выявы раслін), дэкаратыўнымі рашоткамі на лесвічных пляцоўках (выявы жывёл), малымі архітэктурнымі формамі штучнага фантана. У выніку размалёўка фрыза больш «працуе» на вуліцу, а не на інтэр'ер.

У вонкавай частцы фасада кінатэатра «Піянер» размяшчаецца вітражная кампазіцыя, прысвечаная палёту чалавека — ад казачных дываноў-самалётаў да касмічных караблёў. Нескладаная тэхніка клеенага вітража за кошт некалькіх колераў шкла дае шырокую колеравую гаму. Выбар менавіта гэтага віду манументальнага жывапісу быў абумоўлены архітэктурай будынка. Шкляны фасад надае яму зрокавую лёгкасць, звязвае афармленне інтэр'ера з экстэр'ернай часткай, асабліва ў вячэрні час, калі запальваецца асвятленне ў фае кінатэатра і вітражная кампазіцыя падсвечваецца знутры, выконваючы і функцыю светлавой рэкламы.

У падобнай архітэктурнай сітуацыі мастакі М. Данцыг і Б. Няпомнячшы выканалі ў фае кінатэатра «Партызан» пано з колатай керамічнай пліткі «Партызаны Беларусі» (1966). Вялікі фрыз дзеліцца на тры планы: на першым — вобразы народных мсціўцаў (мужчына, стары, жанчына і падлетак), на другім і

трэцім раўнамерна размеркавана дынамічная маса ўзброеных людзей, што ставарае ўмоўную перспектыву. Такім чынам аўтарам удалося кампазіцыйна і каларыстычна падпарадкаваць усе дэталі керамічнага пано асноўнай ідэі. Сродкамі манументальнага мастацтва яны не толькі дапоўнілі, але і канкрэтызавалі тэматычную накіраванасць будынка кінатэатра. Моцнае эмацыянальнае гучанне надае кампазіцыі колеравае вырашэнне, дзе блакітныя, светла-карычневыя, зялёныя, чырвоныя, вохрыстыя, чорныя тоны арганічна сатканы ў мазаіцы.

У такой жа тэхніцы М. Данцыг і Б. Няпомняшчы выканалі дэкаратыўнае пано «Поры года» (1969) у фае гасцініцы «Юбілейная» ў Мінску, якому ўласціва дэкаратыўнасць колеру і графічнасць малюнка. Па сваёй функцыянальнай прыналежнасці гэтая работа мастакоў выконвае ролю дэкаратыўнага акцэнту ў архітэктуры.

Невыразную архітэктуру 60-х гадоў мастакі імкнуліся пластычна аздобіць сродкамі манументальнага мастацтва, зрабіць пэўны акцэнт у гарадской забудове. На фасадзе магілёўскага кінатэатра «Кастрычнік» мастакі М. Лазюк і У. Кузьміч у тэхніцы сграфіта выканалі тэматычную кампазіцыю «Беларусь рэвалюцыйная» (1967—1968). На галоўнай франтальнай сцяне змешчана жаночая фігура, якая ўвасабляе Свабоду і з'яўляецца кампазіцыйным цэнтрам сценапісу, злева і справа ад яе — групы ўзброеных людзей. Увядзенне ў палітру чырвонага, чорнага і белага колераў, іх раўнамернае размеркаванне на ўсёй плошчы твора надае яму строгую лаканічнасць. Франтальную кампазіцыю развіваюць і завяршаюць устаўкі на тарцовых сценах з выявамі людзей працы і адпаведнымі атрыбутамі.

У канцы 60-х гадоў мастакі разам з архітэктарамі робяць першыя крокі сумеснага праектавання, удзелу пластычных мастацтваў у фарміраванні гарманічнага асяроддзя. Мастак пачынае выступаць у ролі рэжысёра, які акцэнтуе ўвагу гледача на пэўных месцах манументальнага твора, дэталёва прапрацаваных дэталях і г. д.

Першай такой спробай з'явілася работа мастакоў Г. Гаркунова і А. Кішчанкі ў фае кінатэатра «Маяк» у Мінску — сграфіта на тэму «Маяк» (1969). Калоны фае вызначылі пэўны рытм усёй кампазіцыі. Дзякуючы тонкай тэхніцы прадрапвання трох асноўных колераў тынкоўкі — чырвонага, чорнага і белага, гарманічнаму спалучэнню колеравых плям дасягнута ўражанне дэкаратыўнага дывана — ад падлогі да столі, які можна разглядаць як зблізку, так і на адлегласці.

Адштурхоўваючыся ад назвы кінатэатра, аўтары змаглі пазбегнуць літаратурнасці ў прачытанні гэтай тэмы, дасягнуць метафарычнай сімволікі, паэтычнасці формаў. Тэматычная накіраванасць гэтай работы напоўнена глыбокім сэнсам, нясе агульначалавечы характар: маяк — гэта і каханне маладых, і нязведаныя прасторы Космасу і г. д. Напрыклад, на галоўнай сцяне дзве ладдзі, нагружаныя зоркамі,— не толькі напамінак нам аб імкненні нашых продкаў да пазнання Свету, але і повязь эпох. Гэта асноўны матыў сценапісу, у заключнай частцы якога мастакі паказалі за сталом сустрэчу двух маладых людзей, сустрэчу прадстаўнікоў дзвюх цывілізацый з розных галактык.

Лірыка-рамантычная накіраванасць прысутнічае амаль у кожнай сцэне, ва ўсёй тканіне твора — ад лунаючага хлопчыка (чымсьці нагадвае Маленькага прынца Экзюперы) да стракатых раслінных зямных і касмічных матываў. Маштабнасць сюжэтных частак усяго інтэр'ера ў цэлым, лінейны рытм, удалая колеравая гама дазволілі мастакам надаць стандартнай архі-

тэктуры мастацкую выразнасць і гарманічнасць.

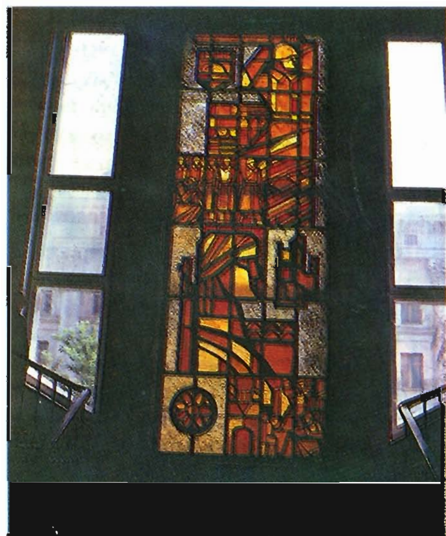
Для другой паловы 60-х гадоў характэрна тэндэнцыя адраджэння беларускага вітража на якасна новым узроўні ў параўнанні з простай аплікацыяй каляровага шкла. Шырокае распаўсюджанне сярод мастакоў-вітражыстаў набывае тэхніка вітража, паянага свінцовай стужкай, алюмініевай працяжкай.

У ліку першых такіх работ трэба адзначыць тэматычную кампазіцыю «Кастрычнік» (1968—1970) мастакоў А. Валатовіча, В. Мігаля, В. Позняка, А. Шабанава на ВДНГ БССР, вітраж В. Мігаля ў вестыбюлі Палаца культуры Мінскага трактарнага завода (1967—1970) і мемарыяльнай зале Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны (1968), якім уласцівы пошук колеравай пластыкі, імкненне больш поўна выкарыстаць эстэтычныя магчымасці каляровага шкла.

Станоўчы ўплыў на развіццё вітража ў краіне і рэспубліцы ў гэты час аказалі поспехі майстроў літоўскай школы, лепшыя творы якіх не толькі змянілі архітэктурнае асяроддзе, але і ўнеслі новы змест. У канцы 60-х гадоў у творчасці беларускіх мастакоў выкарыстоўваецца вітраж, манціраваны з літага каляровага шкла. У фае Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны мастакі І. Рэй і І. Эйдэльман выканалі тэматычны вітраж «Вайна» (1967). Ён характарызуецца скульптурнай пластыкай шкляной масы, арганічнай узаемасувяззю з архітэктурай. У падобнай манеры мастакі выканалі тэматычны вітраж «Беларусь» (1967) для Беларускага павільёна на Лейпцыгскім кірмашы.

Канец 60-х гадоў сведчыць аб уздыме манументальнага жывапісу, пашырэнні яго жанравых межаў, сістэмы сродкаў і спецыфікі. У немалаважнай ступені гэтаму спрыяла пастанова «Аб далейшым развіцці і прапагандзе манументальнага мастацтва ў рэспубліцы» (1968), якая абавязвала Саюз мастакоў, Саюз архітэктараў, Міністэрства культуры БССР больш увагі надаваць развіццю манументальнага жывапісу ў сінтэзе з архітэктурай. Неўзабаве рашэннем Прэзідыума Саюза мастакоў БССР ад 7 красавіка 1969 г. была створана

33. І. Рэй, І. Эйдэльман. Вітраж у фае Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. 1967



секцыя манументальнага жывапісу, на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце Мастацкага фонду БССР арганізаваны комплексны мастацка-архітэктурны савет з удзелам вядучых мастакоў і архітэктараў рэспублікі, што дазволіла станоўча рашаць і каардынаваць творчыя пытанні ў гэтай галіне мастацтва. Усё гэта дае падставу гаварыць аб станаўленні беларускай манументальнай школы.

У мастакоў-манументалістаў з'яўляецца патрэбнасць у больш выразнай пластычнай мове. Актывізуюцца роля колеру, характэрныя спробы вырашэння ансамбля, што ў сваю чаргу абумовіла тэндэнцыю да

ўзмацнення вобразна-пластычнага, тэктанічнага, эмацыянальна-выразнага ладу твораў. У пачатку 70-х гадоў у творчасці беларускіх манументалістаў важнае месца пачынае займаць тэма мінулай вайны і партызанскага руху на Беларусі. Найбольш значным творам у галіне манументальнага жывапісу з'яўляецца размалёўка М. Савіцкага «Вялікая Айчынная вайна. 1944 год» (1971) у Дзяржаўным музеі гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, якой аўтар надае героіка-эпічнае гучанне. Яна складаецца з некалькіх сюжэтных частак: «Маці», «Армія», «Фронт», «Тыл», «Ахвяры», «Перамога». Нягледзячы на тое што кожная з іх мае пэўную самастойнасць і свой унутраны рытм, аўтар здолеў вельмі гарманічна ўвесці іх у тканіну ўсяго сценапісу, падпарадкаваць агульнаму кампазіцыйнаму і сюжэтнасэнсаваму напрамку. Тэмперная размалёўка мастака напоўнена глыбокімі вобразнымі абагульненнямі такіх катэгорый, як гераічнае і трагічнае, дабро і зло.

Цэнтрам кампазіцыі з'яўляецца жанчына-маці — ёмкі і выразны вобраз Радзімы. Канцэнтрычнымі кругамі разыходзяцца ад цэнтра сюжэтныя часткі. Кожны кампанент роспісу з'яўляецца носьбітам пэўнага паняцця, што раскрываецца праз пластыку формаў, колеру і г. д. Важную канструкцыйную нагрузку нясе каларыт. Залаціста-жоўты, чырвоны і чорны колеры аб'ядноўваюць вялікія фрагменты-планы сценапісу і нясуць пэўную сімволіку, выяўляюць эмацыянальны лад твора. У манументальным роспісе мастака чутны «водгукі» яго вядомых станковых работ, такіх, як «Партызанская мадонна», «Клятва», «Легенда пра бацьку Міная» і інш.

Праблема ўзаемадзеяння манументальнага і станковага жывапісу набывае зусім іншы сэнс, чым проста перанос адных формаў у іншы від мастацтва, як гэта было ў мінулы перыяд. Характэрнай асаблівасцю першай паловы 70-х гадоў з'яўляецца тое, што мастакі разглядалі яе як узаемасувязь манументальнага жывапісу са сцяной, без удзелу асяроддзя.

Вобразна-лірычная размалёўка Г. Вашчанкі «Зямля Светлагорская» (1972) выканана ў тэхніцы тэмпера. Кампазіцыйна яна пабудавана на некалькіх узроўнях. Мастацкае вырашэнне ў пэўнай ступені аўтару падказала архітэктура інтэр'ера Палаца культуры хімікаў у Светлагорску. Тэму твора мастак раскрывае праз шматмернасць чалавечых сувязей з вытворчасцю (дзяўчына-ткачыха ў цэнтральнай частцы), навукай (промні-ніці, якія ідуць ад рук ткачыхі да касмічнага спадарожніка), прыродай роднага Палесся. Калі паспрабаваць ахапіць усю кампазіцыю гэтай работы, можна сказаць, што тут аб'яднаны ўжо апрабаваныя аўтарам матывы з улікам рытмічнага, каляровага і тэктанічнага іх вырашэння ў архітэктуры. Роспіс фрыза разлічаны на ўспрыманне яго зместу з розных пунктаў — ніжняга паверха і балкона фае Палаца культуры. Таму ў кампазіцыі аўтар выкарыстоўвае складаныя перспектыўныя пабудовы, розныя ракурсы ў арганічным спалучэнні з колеравай гамай.

З пачатку 70-х гадоў беларускія мастакі выкарыстоўваюць розныя прасторавыя сістэмы манументальнага жывапісу, творча пераасэнсоўваюць вопыт старажытных майстроў. Напрыклад, пабудову сюжэтна-тэматычнай кампазіцыі А. Кішчанкі і М. Савіцкага «Трыумф пакаленняў» (1973) у санаторыі «Беларусь» у Місхоры ўмоўна можна назваць клеймавай. На плошчы сцяны ўнутранага балкона ў верхняй частцы кампазіцыі мастакі змясцілі лунаючую чалавечую фігуру з распрасцёртымі рукамі, якая сімвалізуе ўзлёт чалавечай думкі. Гэты вобраз з'яўляецца не толькі кампазіцыйным, але і сэнсавым акцэнтам, цэнтрам сценапісу.

У форме паўкруга вакол цэнтральнай фігуры размешчаны меншыя клеймы з сюжэтнымі ўстаўкамі, якія раскрываюць гісторыю нашай краіны ад штурму Зімняга да штурму космасу. Такі прыём у нечым нагадвае схему жыційных абразоў у раскрыцці зместу, асноўнай ідэі твора. Пэўную ролю выконвае тут і каларыстычнае вырашэнне сценапісу: на чырвона-аранжавым фоне пададзены аб'ёмныя фігуры персанажаў, якія рытмічна і кампазіцыйна аб'яднаны залаціста-пурпуровым колерам драпіровак.

У творчай практыцы мастакоў-манументалістаў першай паловы 70-х гадоў нельга не адзначыць дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі: па-першае, імкненне аўтараў стылістычна падпарадкаваць свой твор архітэктуры і, па-другое, супрацьпаставіць ёй рытмічны, колеравы і кампазіцыйны лад твора, фізічна адарвацца ад яе. Трэба сказаць, што ні ў першым, ні ў другім выпадку нельга было станоўча вырашаць праблемы сінтэзу мастацтваў.

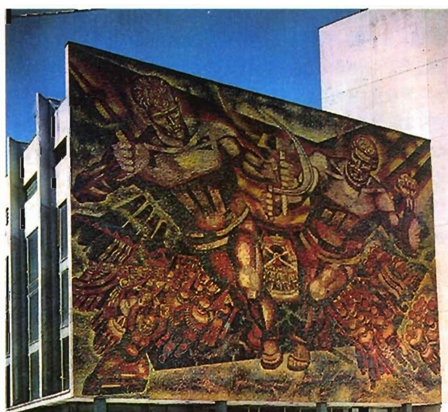
Пры стварэнні архітэктарам Л. Пагарэлавым праекта гасцініцы «Турыст» у Мінску прадугледжвалася комплекснае вырашэнне асяроддзя сродкамі мастацтва як у інтэр'еры (тэкстыль, шкло, творы з керамікі і г. д.), так і ў экстэр'еры. На выступаючай частцы фрыза кіназалы гасцініцы мастак А. Кішчанка выканаў смальтавую мазаіку «Беларусь партызанская» (1973), тэматычна звязаўшы ўвесь ансамбль гасцініцы на Партызанскім праспекце. Пры характарыстыцы вобразаў на першым плане фрыза мастак вельмі тактоўна выкарыстаў дэкаратыўнасць колеру: ад чырвонага, аранжавага да белага, вохрыстага з украпленнем чорнага. Ён арганічна звязаны з другім планам, дзе размешчаны сцэны смерці конніка-партызана, марш партызан і сцэна вяртання мірных жыхароў. Стылістыка мазаічнага пано прадугледжвае ўспрыманне твора як зблізку, так і здалёку, нягледзячы на сімволіку ў вырашэнні складанай тэмы.

У другім сваім творы — мазаічным пано «Кастрычнік» (1975) на адміністрацыйным будынку на Юбілейнай плошчы — А. Кішчанка імкнуўся праз незвычайную кампазіцыю і колеравую пабудову «адарвацца» ад стандартнай архітэктуры, напоў-

34. А. Кішчанка. Мазаіка на фасадзе гасцініцы «Турыст» у Мінску. 1973

ніць сваю работу дынамікай і глыбінёй прасторавага вырашэння па законах тэатральнай перспектывы. На першым плане — фігуры рабочага і селяніна. Тут адчуваюцца дыяганальны рух, вастрыня ракурсаў, а таксама экспрэсіўная форма. Ствараючы

35. А. Кішчанка. Мазаіка на будынку інстытута «Белмясцпрампраект» у Мінску. 1975



пано на прынцыпах кантрастнай пабудовы, мастак сумяшчае не толькі рознамаштабнасць фігур, але і сімвалы, алегорыі, рэальныя выявы, якія аб'яднаны чырвона-залацістай колеравай гамай.

Нягледзячы на станоўчыя якасці мазаікі А. К. Кішчанкі, яна не стала састаўной часткай ансамбля плошчы. Найбольш поўна магчымасці сінтэзу пластычных мастацтваў у інтэр'еры гэтага грамадскага будынка змагла рэалізаваць Н. Шчасная. Перад аўтарам стаяла задача — «жывапісам шкла» ўнесці не толькі жывапісна-дэкаратыўны акцэнт, але і арганізаваць усю прастору інтэр'ераў у агульнакаляровы і пластычны рытмы. Нездарма была абрана менавіта тэхніка вітража з літага фактурнага шкла, бо класічная тэхніка не змагла б даць такой насычанай палітры.

Пачуццё архітэктонікі дазволіла Н. Шчаснай стварыць цікавы вітраж з выкарыстаннем незвычайнай пластыкі. Ён прываблівае кампазіцыйнымі і колеравымі знаходкамі. Блакітны, зялёны, чорны, белы, жоўты колеры ў вітражах «Урадлівасць», «Восень», «Вясна», «Папараць-кветка», «Лета», «Зіма», «Наша галактыка» зліваюцца ў дзівосна-паэтычную сімфонію. Кожная кампазіцыя на сямі паверхах будынка арганічна ўпісваецца ў агульную вертыкаль, якая нібыта трымае на сабе ўвесь інтэр'ер. Нягледзячы на разнастайнасць тэм, трэба адзначыць у гэтай вялікай па аб'ёме і складанай па тэхналогіі рабоце Н. Шчаснай канструкцыю рам вітражоў, якая не толькі нагадвае беларускі нацыянальны арнамент, але і нейкім чынам суадносіцца з ячэйкай-блокам сучаснай архітэктуры.

Арганічна ўвайсці ў сучасную архітэктуру — задача складаная, і яна становіцца звышскладанай, калі трэба ўдала спалучыць старадаўнюю архітэктуру будынка з мастацкім афармленнем. Але мастак Г. Вашчанка здолеў вітражнымі кампазіцыямі на тэму мастацтва напоўніць інтэр'ер Дома кіно (1971—1974) глыбокім сэнсавым зместам. «Ідэя вітража ў дадзеным выпадку ўзнікла як неабходнасць, яна была закладзена самой архітэктурнай асновай будынка»,— гаворыць аўтар. Узаемадзеянне культавай архітэктуры XIX ст. з вітражнымі кампазіцыямі не толькі аздабляе інтэр'ер Дома кіно, але і нясе знак сувязі сучаснага манументальнага мастацтва з нашай мінуўшчынай, багатай спадчынай.

Чорныя квадраты, уведзеныя ў арматуру вокнаў на першым паверсе, асацыіруюцца з кінакамерай, ад якой нібыта разыходзяцца рознакаляровыя промні кінаапарата. Г. Вашчанка тактоўна ўнёс у канву кампазіцый беларускі нацыянальны каларыт, вуглавата-ломкі арнамент надзелены стрыманымі фарбамі.

У апсідзе былога касцёла, на другім паверсе ў канферэнц-зале,

мастак зрабіў пяць тэматычных вітражоў са штучнай падсветкай на тэму «Атланты»: фігуры юнакоў увасабляюць архітэктуру, паэзію, акцёрскае, музычнае і аператарскае мастацтва кіно. Залаціста-жоўтыя фігуры атлантаў размешчаны на зялёным фоне, напамінаючы аб непарыўнай сувязі чалавека і прыроды. На супрацьлеглых сценах канферэнц-залы, на

нае мастацкае вырашэнне інтэр'ераў Дома кіно дазволіла мастаку ўнесці ў архітэктурнае асяроддзе прыгажосць святлоколеравай гармоніі, дасягнуць сінтэзу пластычных мастацтваў.

36. Г. Вашчанка. Вітражы для Дома кіно ў Мінску. 1971—1974

месцы высока размешчаных вокнаў, зроблены дзве вітражныя кампазіцыі ў выглядзе руж — «Блакітная» і «Святочная». Пабудаваны яны па аднолькавым прынцыпе: у цэнтры накладзены адзін на другі, як у аб'ектыве кінакамеры, чырвоны, блакітны і жоўты колеры. Гэтыя тры кругі сімвалізуюць мастацкі, дакументальны і навукова-папулярны фільмы. Вакол вялікіх цэнтральных кругоў размешчаны восем малых. Комплекс-

Мастацкая практыка беларускай манументальнай школы першай паловы 70-х гадоў заклала трывалую аснову для далейшага паглыбленага вырашэння праблемы сінтэзу пластычных мастацтваў, фарміравання гарманічнага асяроддзя, эмацыянальна-выразнага ладу твораў манументальнага жывапісу, іх арганічнага развіцця з рэальнымі працэсамі духоўнай і матэрыяльнай культуры рэспублікі.

ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНАЕ МАСТАЦТВА

Беларускае тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва 60-х — першай паловы 70-х гадоў характарызуецца пошукамі новых выяўленчых сродкаў, узбагачэннем кампазіцыйнай разнастайнасці ў планіроўцы сцэнічнай пляцоўкі, каларыстычнай суладнасцю дэкарацый са зместам твора. Мастакі імкнуцца, з аднаго боку, больш поўна і глыбока раскрыць сутнасць драматургічнага матэрыялу, з другога — адчуць і зразумець рэжысёрскую канцэпцыю пастаноўкі, што ў сваю чаргу патрабуе ад іх актыўнага ўмяшання ў пастановачны працэс.

У гэты перыяд наглядаюцца дзве тэндэнцыі развіцця дэкарацыйнага мастацтва — традыцыйны жывапісна-аб'ёмны прынцып афармлення ў стварэнні зрокавага вобраза на сцэне музычнага тэатра і шырокае выкарыстанне адзінай сцэнічнай канструкцыі пры афармленні драматычнага спектакля. Сучасная драматургія патрабуе ад мастакоў рэжысёрскага бачання сцэнічнага твора, філасофскага роздуму, вобразнага мыслення, абагульненасці, выкарыстання сімволікі, метафары і г. д.

У 60-я гады ў дэкарацыйным мастацтве паспяхова працуюць не толькі прызнаныя майстры Я. Чамадураў, П. Масленікаў, Я. Нікалаеў, А. Грыгар'янц, В. Галубовіч, М. Волахаў, М. Якунін, але і нядаўнія выпускнікі Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута Я. Ждан, Ю. Тур, А. Салаўёў, Б. Герлаван, У. Гардзеенка і інш.

Значны ўклад у развіццё тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва ўнёс Я. Чамадураў, яркі і арыгінальны мастак, для творчасці якога характэрна высокая жывапісная культура, дакладнасць каларыстычных вырашэнняў, вобразнасць і пластычная выразнасць. З 1960 г. ён працуе ў Дзяржаўным акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета БССР. Першым творам, які мастак аформіў на беларускай сцэне, стала опера «Пікавая дама» П. Чайкоўскага (1960). У гэтай рабоце назіраецца арганічнае ўзаемадзеянне музычных і зрокавых вобразаў. Сонечнасць Летняга сада з высокімі сілуэтамі дрэў і паркавымі скульптурамі змянялася навальніцай, што было сугучна складанаму ходу падзей. Афармленне пакоя Лізы прасякнута лірызмам, паэтычнасцю, карціны ж «Спальня графіні», «Казарма», «Канаўка», «Ігральны дом» вызначаліся насычаным каларытам, драматызмам і адпавядалі трагічнай развязцы оперы.

Гістарычнай дакладнасці, пластычнай завершанасці зрокавых вобразаў, відовішчнасці дасягае Я. Чамадураў у дэкарацыях да спектакляў «Князь Ігар» А. Барадзіна (1967), «Хаваншчына» (1970) і «Барыс «Гадуноў» М. Мусаргскага (1974).

У пралогу да оперы «Князь Ігар» мастак падкрэсліваў высокую цывілізацыю Русі XII ст. Ён паказаў горад Пуціўль з выдатнымі помнікамі мураванай архітэктуры. Падзеі карціны «Баль у Галіцкага» разгортваліся на невялікай пляцоўцы двара, абнесенага высокімі змрочнымі вартавымі вежамі. Замкнёнасць прасторы і прыцемак раскрывалі характар гаспадара, яго каварныя планы захапіць уладу.

Церам Яраслаўны вызначаўся хараством аздаблення, кампазіцыйнай выразнасцю. Каб перадаць трывогу княгіні, якая чакае вяртання Ігара, мастак змяшчае на сцяне велізарную фрэску на тэму «Бітва рускіх з іншаземнымі заваёўнікамі».

Яркім кантрастам да першай дзеі з'явілася афармленне палавецкага стана. Барвовы захад сонца, выпалены стэп, на якім раскіданы шматлікія маляўнічыя шатры, адпавядалі ўкладу жыцця, звычаям і абрадам рознапляменнага натоўпу, характару музыкі.

37. Я. Чамадураў. Эскіз дэкарацыі да оперы М. Мусаргскага «Барыс Гадуноў» у Дзяржаўным тэатры оперы і балета. 1974

Цікавымі знаходкамі вызначаліся дэкарацыі Я. Чамадурава да оперы «Хаваншчына» М. Мусаргскага, у якіх мастак выкарыстаў дзве панарамы: Краснай плошчы з храмам Васіля Блажэннага і Стралецкай слабады. З дапамогай канструкцыі-станка з разнастайнымі пляцоўкамі, паваротнага круга, шматколернай светлавой партытуры яму ўдалося пазбегнуць статычнасці, узмацніць сэнсавы акцэнт асобных сцэн. Афармленне было ёмістым па форме, пластычнай выразнасці і багаццю каларыстычнай гамы.

Дэкарацыі Я. Чамадурава да оперы «Барыс Гадуноў» былі вырашаны ў трагедыйным ключы. Мастак адмовіўся ад усталяванай традыцыі, калі падзеі пралога заўсёды разгортваліся каля сцен Новадзявочага манастыра. Перад гледачом паўставала карціна зімовай ночы з пустэльнымі палямі і шырокай дарогай, якая вяла з Масквы ў манастыр. Зрокавы вобраз, прапанаваны Я. Чамадуравым, значна ўзмацніў напружанасць падзей пралога.

Яркай відовішчнасці дасягае мастак у сцэне каранацыі. Праз велічную арку глядач бачыў інтэр'ер Успенскага сабора з лампадамі, мноствам ікон і старажытных фрэсак. Стрыманасць колеру і камернасць дэкарацыі келлі Цудава манастыра змяняліся насычанай кантрастнасцю карцін «Гранавітая палата» і «Церам Барыса». Асноўную ўвагу ў афармленні сцэны «Пад Кромамі» Я. Чамадураў надаў раскрыццю характару падзей. Ён выкарыстоўвае толькі два колеры — чорны і чырвоны. З дапамогай пульсуючага асвятлення, насычанасці колераў мастак значна ўз-

мацніў эмацыянальнае гучанне музыкі М. Мусаргскага.

Эпічны характар набываюць дэкарацыі Я. Чамадурава да оперы С. Танеева «Арэстэя», пастаноўка якой упершыню на савецкай сцэне была ажыццёўлена ў 1964 г. Тэатрам оперы і балета БССР. Інтэнсіўнасць колеравага вырашэння, кампазіцыйная завершанасць дапамаглі мастаку рэльефней паказаць развіццё трагічных падзей.

Строгасцю і велічнасцю вызначаліся дэкарацыі да карцін «Палац Атрыдаў», «Спальня царыцы», «Магіла Агамемнана», «Пустэльны бераг мора». Цікава афармляе Я. Чамадураў апошнюю карціну, падзеі якой разгортваюцца ў Афінах. Шырокая парадная лесвіца вядзе да алтара багіні Афіны Палады. У цэнтры ўзвышаецца шасцікалонны дарычны порцік. Светлы каларыт, дзе пераважалі блакітныя, залаціста-ружаватыя тоны, надаваў карціне мажорнае гучанне, сімвалізуючы перамогу розуму і справядлівасці.

Сярод твораў беларускіх аўтараў, над афармленнем якіх працаваў дэкаратар, варта назваць оперы «Яснае світанне» А. Туранкова (1964), «Алеся» Я. Цікоцкага (1967), «Андрэй Касценя» М. Аладава і «Зорка Венера» Ю. Семянякі (абедзве 1970). У гэтых спектаклях мастак прадэманстраваў добрае веданне своеасаблівасцей беларускага пейзажу, народнай архітэктуры, побыту сялян і нацыянальнага касцюма.

У «Ясным світанні» захаплялі карціны «Паўстанне нарачанскіх рыбакоў», «Вясковая вуліца», «Палац памешчыка Гадлеўскага». Але самым запамінальным момантам оперы з'явіўся фінал спектакля. Перад гледачом паўставаў турэмны двор. Некалькі радоў калючага дроту, пераплятаючыся на розных вышынях, стваралі кругі «пекла». Гэты вобраз быў навеяны мастаку фашысцкімі лагерамі смерці. Назіральныя вежы, агароджа з калючага дроту, прамень пражэктара, што слізгае па турэмным двары, дапамагалі данесці да гледача напружанасць барацьбы за ўз'яднанне беларускага народа.

У дэкарацыях да спектакляў «Алеся» і «Андрэй Касценя» Я. Чамадураў перадаў суровую праўду ваенных гадоў, калі на беларускую зямлю рушылі полчышчы фашыстаў. У оперы Я. Цікоцкага мастак паказаў зруйнаваную, але няскораную Беларусь. Сонечны летні дзень змяняўся выбухамі бомбаў і пажарам, векавы партызанскі лес — магілкамі фашысцкіх карнікаў. Цікава быў вырашаны падрыў чыгуначнага маста, па якім рухаліся эшалоны з варожымі танкамі. Моцны выбух — і ў клубах дыму паступова вырысоўваецца нагрувашчанне разбітай тэхнікі. Фінал спектакля гучаў апафеозам свяшчэннай барацьбы.

Значную цікавасць выклікае афармленне оперы «Заручыны ў манастыры» С. Пракоф'ева (1962). Я. Чамадураў стварыў яркія, маляўнічыя дэкарацыі. У іх выкарыстаны чыста дэкаратыўныя элементы гратэску і трансфармацыі, мера тэатральнай умоўнасці і жыццёвай дакладнасці.

Першым балетным спектаклем на беларускай сцэне з'явіўся твор У. Дзешавова на тэмы А. Лядава «Казка пра мёртвую царэўну і сем асілкаў» А. Пушкіна (1961). Вытанчанасцю і прыгажосцю вызначаліся дэкарацыі царскіх палат, пакояў царыцы, інтэр'еры церама, горны пейзаж і крыштальная труна. Тут арганічна зліліся ў адно цэлае музыка, танец і мастацкае афармленне, надаючы асаблівую чароўнасць пушкінскай казцы.

У «Лебядзіным возеры» П. Чайкоўскага (1967) і «Раймондзе» А. Глазунова (1972) кранала бездакорнасць жывапіснай мовы ў вырашэнні пейзажных карцін, велічных і прасторных залаў, строгасць старажытных замкаў.

З вялікай цікавасцю працаваў Я.

Чамадураў над балетнымі спектаклямі беларускіх аўтараў. У балеце «Мара» Я. Глебава (1961) расказваецца аб трагедыі чалавека, які з дзяцінства быў адарваны ад нацыянальнай культуры і мастацтва. Але нягоды не зламалі таленавітую балерыну. Яна ўсімі сіламі імкнецца вярнуцца на Радзіму. У спектаклі вялікая колькасць карцін, эпізодаў, частых змен месца дзеяння. Гэта палуба савецкага лайнера і вуліцы начнога горада з велічэзнымі небаскробамі, фешэнебельнае кафэ і рабочыя кварталы, набярэжная Свіслачы і сцэна тэатра, успаміны мінулага і наша рэчаіснасць. Дзякуючы винаходлівасці і майстэрству дэкаратара быў створаны дынамічны і цэласны спектакль.

Пластычнай выразнасцю, кантрастнасцю і насычанасцю колераў вызначаліся дэкарацыі Я. Чамадурава да балетаў «Святло і цені» Г. Вагнера (1963), «Альпійская балада» (1967) і «Выбранніца» Я. Глебава (1969). Гарманічнае адзінства музычных і зрокавых вобразаў прысутнічае ў дэкарацыях мастака да балетаў «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1962), «Пер Гюнт» Э. Грыга (1966), «Жызэль» А. Адана (1966), «Рамэо і Джульета» С. Пракоф'ева (1968).

У «Дон Кіхоце» Я. Чамадураў адмаўляецца ад традыцыйнай гарадской плошчы, а пераносіць дзеянне на набярэжную, дзе на фоне летняга блакітнага неба зіхацяць ветразі. Яркасць сонечнага пейзажу Іспаніі адпавядала тэмпераментным, поўным нястрымнай весялосці танцам Кітры, Базіля і моладзі.

У сваёй рабоце мастак заўсёды шмат увагі ўдзяляе эскізам для стварэння касцюма-вобраза, які б не толькі з'яўляўся самастойным творам мастацтва, але і адпавядаў характару персанажа, раскрываў своеасаблівасць гістарычнай эпохі, часу, дзе разгортваюцца падзеі таго ці іншага спектакля.

Тэатральны жывапіс, шырокае выкарыстанне светлавой партытуры працягваюць уладарыць у гэты перыяд у творчасці П. Масленікава, А. Дулеўскага, У. Кульваноўскага, якія выканалі шмат цікавых і запамінальных работ.

Імкненне да ўзбагачэння выразных сродкаў, вобразнай цэласнасці, высокай жывапіснай культуры прадэманстраваў П. Масленікаў у дэкарацыях да спектакляў «Сцежкаю грому» К. Караева (1960), «Бальмаскарад» Дж. Вердзі (1961) і «Джаконда» А. Панк'елі (1962). Дэкарацыі да балета «Сцежкаю грому» мастак будуе на супрацьпастаўленні светлых мар моладзі з жорсткай рэчаіснасцю. Выкарыстаўшы для ўсіх карцін адзіны партал у выглядзе жалезных кратаў, дэкаратар быццам напамінаў гледачу аб цяжкім становішчы цемнаскурых. Святочная атмасфера афрыканскага горада змянялася горнымі прасторамі, сонечнымі далінамі, куды вяртаецца юнак пасля вучобы. Пейзажныя карціны неслі асаблівую цеплыню і прывабнасць, адпаведную настрою Ленні.

Цікава вырашае П. Масленікаў сцэну гібелі юнака. ...Ноч. Навокал ні душы. Велізарны чыгуначны мост. Неспакойнае неба з імклівымі воблакамі праразаюць чорныя клубы дыму і языкі полымя. Гэта гарыць вагон, куды схаваўся ад праследвання Ленні. Смерць юнака выклікае абурэнне аднавяскоўцаў, якія ўступаюць на шлях барацьбы.

Плённай і цікавай для мастака А. Дулеўскага з'явілася работа над афармленнем оперы Дж. Вердзі «Атэла» (1963) і балета А. Хачатурана «Спартак» (1964). Дэкарацыі яго вызначаліся выразнасцю і прастатой кампазіцыі, насычанасцю колеравай палітры.

Асаблівую цікавасць выклікае афармленне «Спартака», у якім раскрываюцца падзеі паўстання рабоў у Старажытным Рыме. Быццам выкаваная з бронзы партальная заслона з гарэльефам Спартака рыхта-

вала гледача да сустрэчы з далёкай мінуўшчынай. Велічнасць калон і скульптур, маляўнічасць адзення, золата калясніцы рымскага палкаводца Краса былі сугучныя ўрачыстасці свята. У карціне «Цырк» сцэна ўяўляла сабой арэну, над якой сферычна ўзвышаліся шматлікія лаўкі для гледача. Чорны і чырвоны колеры, пульсуючае асвятленне яскрава перадавалі атмасферу бою рабоўгладыятараў. Змрочнае сутарэнне турмы змянялася горным пейзажам, палац Краса — полем бітвы паўстаўшых рабоў. У кожнай з гэтых карцін А. Дулеўскі расказваў аб жорсткай барацьбе, імкненні да свабоды зняволеных паўстанцаў.

Строгасць і ёмістасць выяўленчай мовы дэманструе У. Кульваноўскі ў дэкарацыях да оперы «Трубадур» Дж. Вердзі (1964). Перад гледачом паўставалі масіўныя жалезныя вароты і змрочныя сярэдневяковыя вежы, якія падкрэслівалі сілу феадальнай улады ў замку графа дзі Луна. Калі ж вароты падымаліся, то з цемры вырысоўваўся невялікі пакой з нізкімі скляпеннямі. У ім пераважалі чырванаватыя насычаныя фарбы, што адпавядала характару падзей.

Цікава вырашае мастак афармленне другой дзеі, у якой расказваецца пра цяжкі лёс цыганкі. ...Спакойна плыве месяц над горнай далінай. Цяжкія злавесныя скалы, чырванаватыя водбліскі кастра былі сугучныя расказу Азучэны аб гібелі сына.

Падзеі апошняй карціны разгортваюцца ў змрочнай вежы, якая нагадвае турму. Сюды амаль не пранікае святло. Толькі ў момант гібелі героя вежа азараецца сонечным святлом, яшчэ больш падкрэсліваючы трагедыйнасць карціны.

Значныя змены адбыліся ў 60-я гады ў творчасці мастакоў, якія працуюць у драматычных тэатрах рэспублікі. Адраджаючы некаторыя тэндэнцыі мінулага, яны імкнуцца не толькі знайсці выразныя сродкі ў стварэнні жыццёва-праўдзівай атмасферы падзей спектакля, але і падкрэсліць іх вастрыню з дапамогай больш глыбокага мастацкага абагульнення, пластычнай і колеравай дакладнасці. Характар афармлення таго ці іншага сцэнічнага твора вызначалі, з аднаго боку, рэжысёрская трактоўка, з другога — своеасаблівасць творчага почырку мастака і яго прафесійны ўзровень. Сведчаннем гэтаму могуць служыць творчыя дасягненні мастакоў А. Грыгар'янца, Я. Нікалаева, Б. Герлавана, А. Салаўёва, Ю. Тура, У. Гардзеенкі, М. Апіёка, М. Якуніна, М. Волахава, В. Гараднякова і інш.

Трапнасцю формы, пластычнай разнастайнасцю, глыбокім філасофскім мысленнем вызначаюцца дэкарацыі А. Грыгар'янца да спектакляў «Чацвёрты» К. Сіманава (1962), «Я, бабуся, Іліко і Іларыён» Н. Думбадзе і Р. Лордкіпанідзе (1965), «На дне» М. Горкага (1968), «Трыбунал» А. Макаёнка (1971) у Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры імя Я. Купалы; «Матухна Кураж і яе дзеці» Б. Брэхта (1962), «Ворагі» М. Горкага (1970) у Дзяржаўным рускім драматычным тэатры БССР імя М. Горкага і інш.

У дэкарацыях да спектакля «Чацвёрты» К. Сіманава ўжыта адзіная канструкцыя, якая нагадвае штосьці накшталт прыпынку таксі. Скупымі сродкамі намячае мастак месца дзеяння, падкрэсліваючы, што падзеі разгортваюцца ў вялікім заходнееўрапейскім горадзе — адсюль цэлы лес небаскробаў, якія ўзвышаюцца над заснуўшым горадам. Адзін з чатырох сяброў, што застаўся жывым пасля другой сусветнай вайны, імкнецца разабрацца ў складаным вадавароце жыцця. Каб падкрэсліць напружанасць міжнароднай абстаноўкі, мастак знаходзіць нечаканы ракурс у паказе небаскро-

баў, ад чаго стваралася ўражанне хісткасці, няўстойлівасці.

Зусім інакш стварае А. Грыгар'янц зрокавы вобраз у спектаклі «Я, бабуся, Іліко і Іларыён». Мастак тонка адчуў і перадаў нацыянальны каларыт, характар грузінскага пейзажу, архітэктуры, своеасаблівасць адзення. У спектаклі мы быццам акунаемся ў жывапісны куточак грузінскай вёскі між горных масіваў. Арганічным звяном афармлення з'явіліся касцюмы і прадметы побыту сялян.

У спектаклі «На дне» М. Горкага вобразнае асяроддзе мастак падпарадкоўвае ідэі, зместу, духу гістарычнай эпохі, стылю ўвасаблення твора. «Дно», у якім апынуліся пэўныя сацыяльныя групы людзей, А. Грыгар'янц паказвае як турму. Адсюль зразумела, чаму ён дзеліць сцэнічную прастору на мноства клетак, загрувашчаных убогім скарбам. У начлежцы заўсёды пануе змрок. Толькі прыгледзеўшыся, можна заўважыць дашчатыя нары, лаўкі. Стваралася ўражанне безвыходнасці і няўцешнасці. І сцвярджэнне Саціна, што «Чалавек нараджаецца для лепшага», якое ён некалькі разоў паўтарае ў апошнім акце, успрымаецца як нязбыўная мара.

Добрае веданне жыцця, звычаяў, побыту дэманструе А. Грыгар'янц у дэкарацыях да спектакля «Людзі на балоце» І. Мележа. З дапамогай пано-заставак, якія нагадваюць традыцыйную разьбу па дрэве, мастак дасягае асаблівай цеплыні, утульнасці ў перадачы атмасферы жыцця простых працавітых людзей беларускай палескай вёскі.

Асабліва ярка праявіўся талент А. Грыгар'янца ў стварэнні вобразнага асяроддзя спектакля «Трыбунал» А. Макаёнка. У глыбіні сцэны глядач бачыў пано-лубок «Мамаева пабоішча», у якім трагедыя мінулага пераклікаецца з жахамі другой сусветнай вайны. Нахілены дашчаты станок нагадваў «лобнае месца». Над ім, быццам шыбеніцы, з цемры вырысоўваюцца бэлькі сялянскай хаты, прадметы побыту, фатаграфіі. Разам з бядою, што прыходзіць у гэту сям'ю, рушыцца хата, знікне печ і застаецца толькі дашчаты памост ды чорная хмара, што павольна рухаецца над зямлёй, захопленай ворагам.

Стараннасць у выбары выразных сродкаў, трапнасць формы, лаканізм мовы дазволілі А. Грыгар'янцу ствараць дэкарацыі, якія арганічна зліваюцца з падзеямі спектакля. Асаблівую ўвагу мастак надае касцюмам, блізкім па характары падзеям, акцёрскай індывідуальнасці, жанравай своеасаблівасці пастаноўкі.

Прастата, дакладнасць і жыццёвасць вызначаюць дэкарацыі Я. Нікалаева да спектакляў «Лявоніха» П. Данілава (1960), «Крыніцы» паводле І. Шамякіна (1961), «Бацькаўшчына» паводле К. Чорнага (1966), «Улада цемры» Л. Талстога (1969) у Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры імя Я. Коласа.

У спектаклі «Лявоніха» мастак імкнецца з этнаграфічнай дакладнасцю ўзнавіць эпоху, жыццё і побыт беларускага сялянства ў першыя паслярэвалюцыйныя гады. Перад гледачом паўстае бедная сялянская хата з маленькімі акенцамі, няхітрай мэбляй і прадметамі побыту, у якой жыве Лявоніха. Беднасць і галечу падкрэслівае і адзенне гэтай жанчыны, і сялянскі двор, і агарод.

Цікавае дэкарацыйнае вырашэнне прапанаваў Я. Нікалаеў у рабоце над афармленнем спектакля «Крыніцы». Каб пазбегнуць фрагментарнасці і дасягнуць цэласнасці падзей, ён выкарыстоўвае старонкі кнігі, ілюстрацыі да якой і выконваюць ролю дэкарацый. Арганічная мэтанакіраванасць, імклівы рытм, вобразнасць прысутнічаюць пры перадачы розных месцаў дзеяння. Гэта вясковая хата, поле, двор, бераг ракі і сонечная раніца. Пачатак новага дня ўспрымаўся як новае жыццё, якое раскрывалася перад героямі твора.

Значнай падзеяй у мастацкім

жыцці рэспублікі з'явілася пастаноўка рэжысёрам Б. Эрыным драмы «Улада цемры» Л. Талстога, дэкарацыі да якой былі створаны Я. Нікалаевым. Пастаноўшчыкі паказалі павольнае цячэнне жыцця ў вёсцы. Пацямнелі ад часу сцены некалі багатай хаты. Увесь побыт цесна звязаны з жыццём герояў. Цмянае асвятленне не адразу дазваляе заўважыць, што каля дзвярэй вісіць збруя, рэшата, стаіць кадушка, а каля печы — дровы, сякера.

Стваральнікі спектакля імкнуцца да шырокіх абагульненняў у раскрыцці сацыяльнай асновы твора. Сцэну абрамляе велізарная шыбеніца, што вырысоўваецца на чорным фоне ночы. Дзе б ні адбываліся падзеі — у хаце, на двары, у клеці — над усім уладарыць шыбеніца і вечная цемра.

Спектакль «Улада цемры» — глыбока праўдзівы, дзейсны, эмацыянальны. І ў гэтым вялікая заслуга мастака Я. Нікалаева, які вызначыў сэнсавыя акцэнты, характар пастаноўкі, знайшоў абагульнены пластычны вобраз, выкарыстаў буйны план і складаную светлавую партытуру. Гэта адна з лепшых работ у беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве 60-х гадоў.

Плённа працуюць у гэты перыяд мастакі В. Галубовіч, М. Якунін, М. Волахаў, І. Пешкур, А. Кляўзер і інш., якія сваёй творчасцю значна ўзбагацілі лепшыя традыцыі дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі.

У дэкарацыях В. Галубовіча да спектакляў «Узнятая цаліна» паводле М. Шолахава (1963), «Да мора-акіяна» Ю. Петухова (1965), «Маскарад» М. Лермантава (1966), «Варшаўская мелодыя» Л. Зорына (1967) і інш., створаных на сцэне Рускага тэатра імя М. Горкага, неабходна адзначыць пластычную і каларыстычную выразнасць зрокавых вобразаў.

Калі ў афармленні «Узнятай цаліны» і «Да мора-акіяна» мастак перадаваў бяскрайнасць палёў, звілістую стужку шырокай ракі і блакітнае неба з імклівымі воблакамі, што дазваляла раскрыць веліч і прыгажосць спраў чалавека, то ў «Маскарадзе» асноўная ўвага ўдзялялася псіхалагічнай распрацоўцы характару падзей драмы М. Лермантава. На фоне чорнага аксаміту асаблівую прывабнасць набывалі карціны заснежанага Пецярбурга, філігранная вытанчанасць інтэр'ераў пакояў і балю, а таксама касцюмы, выкананыя з вялікім густам і ўмельствам.

У «Варшаўскай мелодыі» мастак раскрывае глыбокую філасофскую праблему жыцця. Выкарыстаўшы чорны фон, дэкаратар дасягае павелічэння глыбіннасці сцэны. Два яркія промні пражэктара рассякаюць чорны аксаміт, сімвалізуючы скрыжаванне жыццёвых шляхоў герояў спектакля. Нешматслоўнасць у выбары выразных сродкаў, пластычная завершанасць формы дапамаглі В. Галубовічу паказаць рэтраспекцыю падзей, аб'яднаўшы іх у адзінае цэлае. Спектаклі, афармленыя мастаком, служаць яркім сведчаннем высокага прафесіяналізму дэкаратара.

Шмат цікавых работ было створана на сцэне Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра М. Якуніным. У дэкарацыях да спектакляў «Навальніца» А. Астроўскага (1971), «Дні Турбіных» М. Булгакава (1973), «Апошні шанц» паводле В. Быкава (1973), «Прымакі» Я. Купалы (1974), «Тэмп — 1929» М. Пагодзіна (1974), «Трывога» А. Петрашкевіча (1975) варта адзначыць цэласнае бачанне мастаком ідэі пастаноўкі, адзіны мастацкі прынцып у вырашэнні асяроддзя жыцця герояў.

Высокімі жывапіснымі якасцямі вызначаліся дэкарацыі да драмы «Навальніца», у якіх М. Якунін паказаў сутыкненне перадавых, прагрэсіўных поглядаў з жорсткім светам Дзікіх і Кабанавых. Светлыя, паэтычныя карціны берагоў Волгі кантраставалі

са змрочным інтэр'ерам дома Кабанавых, старой царквой і навальніцай.

Жанравая дакладнасць, трапнасць у перадачы сялянскага побыту, маляўнічасць касцюмаў характарызуюць афармленне «Прымакоў» Я. Купалы. У дэкарацыях М. Якуніна ёсць цеплыня, павага да простага чалавека, вадэвільная лёгкасць і нешматслоўнасць у выбары выразных сродкаў.

Адзіная канструкцыя, якая ўяўляе сабой велізарныя будаўнічыя рыштаванні са шмалікімі пляцоўкамі, размешчанымі на рознай вышыні, і лесвіцамі, служыла афармленнем спектакля «Тэмп — 1929». З дапамогай складанай светлавой партытуры мастак значна пашырыў выразныя сродкі дэкарацый, арганічна звязаўшы іх з падзеямі спектакля.

Дэкарацыі, створаныя М. Волахавым на сцэне Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра да спектакляў «Гэта было ў Магілёве» Я. Тарасава (1964), «Мурын бор» І. Ісачанкі (1967), «Паўлінка» Я. Купалы (1971), «Таблетку пад язык» А. Макаёнка (1972) і інш., вызначаліся выключнай пластычнай выразнасцю, вобразнай завершанасцю.

Аб барацьбе савецкіх людзей супраць фашысцкага нашэсця расказваюць дэкарацыі М. Волахава да спектакля «Гэта было ў Магілёве». Мастак яскрава ўзнавіў атмасферу тых трывожных гадоў. Асноўныя падзеі спектакля разгортваліся на фоне напаўразбуранай цаглянай сцяны, якая па ходу дзеяння часта трансфармавалася. З дапамогай складанай светлавой партытуры адбываліся імгненныя змены месцаў дзеяння, павялічвалася эмацыянальнасць спектакля.

У афармленні гістарычнай драмы «Мурын бор» М. Волахаў асноўную ўвагу ўдзяліў паказу сілы і велічы сялянскага паўстання XVIII ст. супраць панскага прыгнёту і каталіцызму. Спектакль пачынаўся шэсцем сялянскага натоўпу, узброенага прыладамі працы — сякерамі, косамі, рагацінамі. Стваралася ўражанне, што ён выйшаў з ляснога бору. У глыбіні сцэны віднеліся ўспышкі далёкага пажару, якія высвечвалі лічбы, што нагадвалі гледачу гады буйных сялянскіх паўстанняў. Старанная распрацоўка грыма, выкарыстанне каляровага асвятлення садзейнічалі раскрыццю асноўнай задумы спектакля.

Працуючы над афармленнем «Паўлінкі» Я. Купалы, М. Волахаў адмаўляецца ад традыцыйных дэкарацый, якія былі створаны раней да гэтага спектакля. Мастак сам добра адчуў і змог перадаць гледачу паэтычнае хараство маладосці, уласцівую ёй узнёсласць мар і надзей. З дапамогай складанай сістэмы блакітных цюляў, скупымі архітэктурнымі дэталямі малюе ён дом Крыніцкіх. Паэтычны вобраз сялянскай хаты з'явіўся ўдалым фонам для этнаграфічных сцэн спектакля з музыкай, песнямі, танцамі. Гэта было новае, сучаснае прачытанне беларускай класікі.

Для твораў І. Пешкура, якія ён стварыў на сцэне Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача імя 50-годдзя камсамола Беларусі, характэрна жыццёвая яснасць, жанравая дакладнасць і маляўнічасць зрокавых вобразаў. У спектаклі «Над хвалямі Серабранкі» І. Козела (1961) мастак з этнаграфічнай дакладнасцю перадаў характар народнай архітэктуры беларускай вёскі, побыт сялян, стварыў цікавыя і праўдзівыя касцюмы.

Дэкарацыі да спектакля «Хлапчыш-Кібальчыш» паводле А. Гайдара (1963) вызначаліся завершанасцю і дынамікай у перадачы месцаў дзеяння, дзе разгортваліся хвалюючыя падзеі грамадзянскай вайны. Дзівосны свет казачных вобразаў, жывапісная шматколернасць асяроддзя, маляўнічасць касцюмаў адпавядалі раскрыццю рэжысёрскай задумы ў

спектаклях «Прыгоды Бураціна» паводле А. Талстога (1965) і «Чырвоная шапачка» Я. Шварца (1967).

У творчасці мастака Гомельскага абласнога драматычнага тэатра А. Кляўзера варта адзначыць шырокае выкарыстанне жывапісу і графікі, канструкцыі і праекцыі, фотадакументаў і каляровага асвятлення, што дапамагала стварыць па-сапраўднаму жыццёвую атмасферу спектакля. Дынамікай і дзейснасцю вызначаліся зрокавыя вобразы да твораў «Як ты жывеш, Зося?» І. Ірошнікавай (1971) і «...Забыць Герастрата!» Р. Горына (1974). Добры густ і жывапіснае майстэрства відаць у афармленні спектакляў «Тры сястры» А. Чэхава (1972) і «Даходнае месца» А. Астроўскага (1973). Ствараючы афармленне да спектакля «Сыны трох рэк» В. Гусева (1974), А. Кляўзер паступова рыхтаваў гледача да ўспрыняцця падзей Вялікай Айчыннай вайны. У фае тэатра былі развешаны плакаты тых далёкіх гераічных часоў, мноства фотаздымкаў, зводкі Саўінфармбюро. Тая ж дакументальнасць, дакладнасць у перадачы атмасферы вайны прысутнічала і ў дэкарацыях, у якіх мастак выкарыстаў праекцыю, фотадакументы, каляровае асвятленне. Скупымі сродкамі выразнасці, нешматслоўнасцю дасягалася глыбокая праўда ў адлюстраванні хвалюючых старонак вайны.

У 60-я — першую палову 70-х гадоў фарміруецца група маладых мастакоў рэспублікі, якія актыўна ўключыліся ў работу і вызначылі шляхі далейшага развіцця беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва. Высокая патрабавальнасць да сябе, умелае асэнсаванне лепшых традыцый характарызуюць творчасць Я. Ждана, Б. Герлавана, А. Салаўёва, У. Гардзеенкі, Ю. Тура і інш.

Дэкарацыі да балетаў «Пасля балю» Г. Вагнера (1971) і «Бахчысарайскі фантан» Б. Асаф'ева (1973), опер «Фауст» Ш. Гуно (1972), «Русалка» А. Даргамыжскага (1974), «Іаланта» П. Чайкоўскага (1975) у Тэатры оперы і балета стварыў Я. Ждан.

У балеце «Пасля балю» мастак садзейнічае раскрыццю драматургічнага канфлікта твора. Паэтычнае і чыстае светаадчуванне героя ён перадае рытмічным перапляценнем вытанчаных арнаментальных заслон, аздобленых пазалочанымі калонамі і люстрамі. У карціне выкарыстаны светлыя ружаватыя пастэльныя тоны. Але жорсткая рэчаіснасць губіць светлыя мары. Трагедыю чалавека мастак перадае змрочнай панарамай начнога Пецярбурга з разведзеным мастом і Медным коннікам.

Асноўным стылістычным элементам афармлення «Бахчысарайскага фантана» служыць філіграниы геаметрычны арнамент, з дапамогай якога Я. Ждан будуе вобраз кожнай карціны — старажытны парк і гарэм Гірэя, двор Бахчысарайскага палаца і фантан слёз.

Шмат цікавых знаходак у дэкарацыях да оперы «Русалка», стылізаваных пад драўлянае дойлідства з арнаментальным абрамленнем, для чаго мастак выкарыстаў тарцы бярвення. На суперзаслоне Я. Ждан змяшчае ўмоўны вобраз галоўнай гераіні спектакля — Наташы. На яе твары чытаецца боль і пакута. Галава Русалкі арганічна злучаецца з арнаментальным абрамленнем люстэрка сцэны, а валасы пераходзяць у ствалы дрэў. Арнаментальныя злучэнні бакавых куліс служаць абрамленнем цэнтральнай часткі сцэны, якую займаюць фрагменты сялянскай хаты ці княскага церама. У колеравым вырашэнні пераважаюць светлыя вохрыстыя тоны, што надае асаблівую цеплыню дэкарацыям.

Творчы падыход у рабоце над афармленнем кожнага новага спектакля дапамагае мастаку заўсёды знаходзіць цікавыя зрокавыя вобразы, сведчаннем чаму могуць служыць дэкарацыі да оперы «Іаланта», дзе Я. Ждан выкарыстоўвае ўсе магчы-

масці жывапісу. Ён абапіраецца, з аднаго боку, на выяўленчасць музычнай мовы П. Чайкоўскага, з другога — на светаўспрыманне гераіні оперы. Адсюль зразумела чароўная прыгажосць фантастычных кветак, карункавых заслон, ажурнага замка. У дэкарацыях пераважаюць мяккія, срабрыстыя, ружаватыя фарбы. А калі ў фінале спектакля адбываецца цуд: Іаланта ўпершыню ў жыцці ўбачыла навакольны свет — сцэна азараецца асляпляльным святлом. Дэкарацыя набывае новае гучанне. У ёй з'яўляюцца рысы рамантычнай узнёсласці, паэтычнасці, казачнага хараства, што адпавядала зместу і характару музыкі оперы.

Для творчасці Б. Герлавана характэрны гістарычная дакладнасць у перадачы месцаў дзеяння, філасофскі роздум, пошукі зрокавага вобраза з дапамогай сімвалаў і метафары. Працуючы ў Тэатры імя Я. Купалы, ён шмат увагі надае творам беларускіх аўтараў, сярод якіх «Канстанцін Заслонаў» А. Маўзона (1967), «Зацюканы апостал» А. Макаёнка (1971), «Раскіданае гняздо» Я. Купалы (1972), «Апошні шанц» паводле В. Быкава і «Брама неўміручасці» К. Крапівы (абодва 1974).

Трывожную атмасферу ваеннага часу ў спектаклі «Канстанцін Заслонаў» мастак перадае скупымі сродкамі. Гэта перш за ўсё неабсяжныя прасторы зямлі, барвовае неба і ахутаны дымам паравоз, які вось-вось павінен узарвацца. У дэкарацыях да «Зацюканага апостала» Б. Герлаван паказвае жыццё сучаснай мяшчанскай сям'і буржуазнага свету. У характары афармлення мастак імкнецца падкрэсліць прыкметы эпохі. Амаль усю глыбіню сцэны займаюць тэлевізар, тэлефон, велізарныя стэлажы з кнігамі. З дапамогай лесвіц, якія ўтвараюць штосьці накшталт вежы з пляцоўкай наверсе, будуецца другі, «інтэлектуальны» план для Малыша. На пляцоўцы — велізарны глобус. Адсюль герой спектакля накіроўваецца «ў плаванне» ў пошуках ісціны. Сэнс афармлення раскрываецца ў дзеянні спектакля.

У «Раскіданым гняздзе» Б. Герлаван адмаўляецца ад падрабязнага паказу ўмоў жыцця сям'і Зяблікаў, а з дапамогай сімвалаў імкнецца раскрыць сутнасць трагедыі чалавека. Перад гледачом на фоне чорнай ночы з мноствам выяў абяздоленых сялян паўставала хата, хутчэй сімвал хаты — памост, сцены з тоўстага бярвення, прадметы побыту, ікона на покуце і дзве дарогі, якія разыходзяцца ў розныя бакі. Калі хату разбураюць, застаецца памост, а замест іконы — распяцце як сімвал гора і пакут беларускага сялянства.

Мастацтва дэкаратара — гэта пастаянны пошук пластычнасці кампазіцыі, каларыту, інтанацыі асобнай карціны і спектакля ў цэлым. Усё гэта мы знаходзім у работах мастака А. Салаўёва, які заўсёды імкнецца да ўзбагачэння выразных сродкаў, каб яскрава перадаць складаны свет, дзе жывуць і дзейнічаюць героі. У дэкарацыях да спектакляў Тэатра імя Я. Коласа «Ветрык, вей!» Я. Райніса (1965), «Клоп» У. Маякоўскага (1968), «Марыя Сцюарт» Ф. Шылера (1969), «Доктар філасофіі» Б. Нушыча (1972), «Званы Віцебска» У. Караткевіча (1974) А. Салаўёў прадэманстраваў высокае майстэрства мастака.

У спектаклі «Ветрык, вей!» разам з рэжысёрам А. Кродарсам А. Салаўёў асноўную ўвагу ўдзяліў выяўленню народнага духу асяроддзя, у якім жывуць героі твора Я. Райніса — Барба і Улдыс. Асноўную сэнсавую нагрузку мастак сканцэнтраваў на вобразе Даўгавы з адзінокім ветразем і небе. З дапамогай праекцыі яго каларыт мяняўся ў залежнасці ад характару падзей. То яно сонечнае, то пакрытае цяжкімі хмарамі з разарванымі воблакамі і водбліскамі бліскавіц, але заўсёды жывое і дзейснае.

Працуючы над афармленнем спектакля «Клоп», А. Салаўёў звяртаецца да творчасці Маякоўскага-мастака, стваральніка агітплакатаў «Вокны РОСТА». У дэкарацыях выкарыстана адзіная рухомая канструкцыя, здольная імгненна трансфармавацца, паказваючы розныя месцы падзей сучаснага горада. Тут штодзённае, амаль бытавое спалучаецца з фантастычным, незвычайным — адсюль яркасць фарбаў, дынаміка колераў, гратэск, гіпербала і метафара. Для ўсіх карцін былі створаны своеасаблівыя падвескі-планшэты для абазначэння месца дзеяння. З дапамогай паваротнага круга, светлавых эфектаў, змен ракурсаў канструкцыі ствaралася ўражанне ўсеагульнай дынамікі, феерыі, што адпавядала кіпучаму гораду будучыні.

У «Марыі Сцюарт» Ф. Шылера мастак адмаўляецца ад аўтарскіх рэмарак, дзе ўказваецца, што падзеі трагедыі адбываюцца ў замку Фатрынгей, парку перад замкам і Вестмінстэрскім палацы, а будуе дэкарацыі буйнымі плоскасцямі сцен, лесвіц, закуткоў. Замест звычайнай заслоны ў спектаклі выкарыстаны масіўныя, кованыя жалезам вароты. Пераважаюць чорны і чырвоны колеры, што адпавядае жорсткасці ўчынкаў суровых і бязлітасных людзей. Матэрыяльнасць каменных сцен, слаба пранікаючае зеленаватае святло, агульны паўзмрок стваралі ўражанне асуджанасці, рыхтуючы трагедыйную развязку.

У народнай драме «Званы Віцебска» У. Караткевіча А. Салаўёў імкнецца ўваскрэсіць падзеі далёкай

38. Б. Герлаван. Эскіз дэкарацыі да спектакля Я. Купалы «Раскіданае гняздо» ў тэатры імя Я. Купалы. 1972

мінуўшчыны, калі ў XVII ст. адбылося насільнае акаталічванне беларускага насельніцтва. Мастак выкарыстоўвае адзіную для ўсіх карцін канструкцыю, якая ўяўляла сабой свабодную сцэнічную пляцоўку, з трох бакоў абрамленую драўляным частаколам з мудрагелістым перапляценнем канапляных канатаў-вяровак. У глыбіні — масіўныя вароты, двое кованых дзвярэй знаходзяцца на бакавых сценах. Дэкарацыя лёгка трансфармавалася то ў касцёл, то ў гарадскую плошчу, то ў інтэр'ер царквы. Змрок і безвыходнасць панавалі на сцэне, дзе, быццам краты, часам высвечваліся перапляценні вяровак ці паблісквалі аправы абразоў у касцёле. Амаль пустая сцэна дазваляла рэжысёру ўдала будаваць мізансцэны вялікай колькасці дзеючых асоб. Кожная дэталь афармлення, каларыт, светлавыя эфекты — усё было падпарадкавана асноўнай ідэі спектакля: барацьбе беларускага народа за духоўную свабоду, незалежнасць і самастойнасць.

Над увасабленнем твораў для дзяцей і юнацтва на сцэне Тэатра юнага гледача з асаблівым энтузіязмам працаваў мастак Ю. Тур. Ён добра валодае сакрэтамі дэкаратара, умее прадбачыць характар мізансцэн, адчуць адметнасць мовы драматурга. У кожнай рабоце мастак імкнецца знайсці такое асяроддзе, дзе б героі спектакля адразу адчулі яго арганічнасць і жыццёвасць. Яго дэкарацыі да спектакляў «Том — Вялікае сэрца» С. Багамазава і С. Шатрова (1962), «Малыш і Карлсан, які жыве на даху» А. Ліндгрэн (1969), «Бялее ветразь адзінокі» паводле В. Катаева (1970) вабяць выключнай выразнасцю пластычнай мовы, суладнасцю колеру, шчырасцю.

Асаблівага плёну дасягнуў Ю. Тур у рабоце над афармленнем спектакляў у Рускім тэатры імя М. Горкага. У сваёй творчай дзейнасці мастак часта звяртаецца да адзінай канструкцыі, што патрабуе універсальнага ўжывання дэталі, шырокага выкарыстання разнастайнага асвятлення. Сведчаннем гэтаму могуць служыць дэкарацыі да спектакляў «Дзеці сонца» М. Горкага (1965), «Макбет» У. Шэкспіра (1974), «Васіль Цёркін» паводле А. Твардоўскага (1975) і інш.

Варта адзначыць, што ў 60-я — пачатку 70-х гадоў побач з пошукамі новых прынцыпаў у рабоце над афармленнем сцэнічнага твора многія мастакі шырока выкарыстоўваюць традыцыі папярэдніх дзесяцігоддзяў. Аднак у гэтым запазычанні мінулых дасягненяў шмат творчага падыходу і асабістага разумення ў стварэнні пэўнага пластычнага асяроддзя, здольнага больш поўна і глыбока раскрыць характар твора ў адпаведнасці з рэжысёрскай канцэпцыяй і ідэйнай накіраванасцю.

ГРАФІКА

Так званая «хрушчоўская адліга» спрыяла, як вядома, пэўнаму ажыўленню культурнага жыцця, развіццю мастацтва. Праўда, прынцып «трымаць і не пушчаць» распаўсюджваўся на выяўленчую творчасць; розныя дагматычныя каноны і прадпісанні «зверху», што скоўвалі творчую волю мастакоў, па-ранейшаму заставаліся звычайнай нормай. Погляд на мастацтва як на нейкую вузкую сістэму дагматычных рэцэптаў, прапісаў і рэгламентацый захоўваўся па-ранейшаму і ў разглядаемы перыяд. І ўсё ж пэўная пераацэнка каштоўнасцей, выкліканая зменамі ў грамадска-палітычным жыцці краіны, асуджэнне культу асобы Сталіна, перагляд розных вульгарных тэорый «славутага» сацрэалізму прымушалі мастакоў глыбей задумацца над праблемамі мастацтва. Крытыка тэорыі бесканфліктнасці ў нечым абнадзейвала і, здавалася, адкрывала перад мастакамі новыя далягляды, а пачуццё прасторы, творчай свабоды — іс-

тотная неабходнасць сапраўднай творчасці. Як і ў іншых відах мастацтва, у развіцці графікі ў 60—70-я гады назіраюцца пэўныя, праўда, пакуль што вельмі сціплыя зрухі. У 1953—1957 гг. у Мінск вярнуліся некалькі здольных мастакоў, якія скончылі ВНУ ў Вільнюсе, Кіеве, Ленінградзе (С. Герус, А. Лось, М. Бельскі, А. Паслядовіч). У рэспубліцы гэта былі першыя графікі з вышэйшай мастацкай адукацыяй, што мела істотнае значэнне для агульнапрафесійнага ўзроўню мастакоў алоўка і разца. Але асабліва важна тое, што пачынаючы з 60-х гадоў творчы саюз рэспублікі пачаў сістэматычна папаўняцца прафесійнымі кадрамі графікаў — выпускнікоў Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута, заснаванага ў 1953 г[2]. У 60-я — пачатку 70-х гадоў у наша мастацтва прыйшла цэлая кагорта творча актыўных графікаў: А. Кашкурэвіч, Г. Паплаўскі, Ю. Тышкевіч, Л. Асецкі, Н. Паплаўская, Г. Лойка, Г. Віткоўскі, В. Шаранговіч, У. і М. Басалыгі, Я. Кулік і інш. З'яўленне новых творчых індывідуальнасцей, несумненна, спрыяла актывізацыі жыцця, тым больш што ўсе згаданыя графікі атрымалі вышэйшую прафесійную падрыхтоўку ў БДТМІ.

Нельга не сказаць і пра пэўныя змены ў тэхнічна-фармальным арсенале мастакоў 60-х гадоў. У пасляваеннай графіцы дамінавала так званая танальная манера, абумоўленая агульным звяртаннем да тэхнікі алоўкавага або вугальнага малюнка (у лінарыце зрэдку працавалі толькі А. Тычына, І. Гембіцкі, Л. Ран). Са стварэннем жа эстампнай майстэрні ў БДТМІ (яе кіраўніком з 1953 г. быў С. Герус, а з 1957 г.— П. Любамудраў) у нашым нацыянальным мастацтве пачынае актыўна развівацца эстамп.

Спачатку ў асноўным засвойваецца лінарыт, затым мастакі звяртаюцца да літаграфіі, а крыху пазней наглядаецца пераход да афорту (сухая іголка, мяккі лак). У цэлым пачынаючы з 60-х гадоў графіка (станковы эстамп, ілюстрацыя, плакат і інш.) займае больш важнае месца, становіцца адным са значных раздзелаў беларускага выяўленчага мастацтва. У нечым яна ў гэты перыяд ідзе наперадзе іншых відаў і жанраў. Па-ранейшаму выступаюць на вернісажах мастакі старэйшага пакалення, якія пачалі творчую дзейнасць у даваенныя гады (А. Тычына, Л. Ран, С. Раманаў, А. Волкаў і інш.). Але пальма першынства паступова пераходзіць да «шасцідзесятнікаў» (так называюць мастакоў, якія ўпершыню выступілі на вернісажах у 60-я гады), у творчасці якіх далейшы працэс крышталізацыі нацыянальнай школы графікі праявіўся асабліва ярка.

Стылістыка іх твораў прыкметна адрозніваецца ад работ мастакоў-ветэранаў: уласцівая малюнкам апошніх апісальнасць, разгорнутая сюжэтная фабула нярэдка саступае месца сімволіка-алегарычным кампазіцыям або выяўленчай метафары ці паэтычнаму абагульненню. На змену канкрэтнаму часцей прыходзіць збіральны вобраз, дакументальная фіксацыя падзей і фактаў часам змяняецца ўмоўна-асацыятыўным вырашэннем кампазіцый. Характэрнай рысай станковай графікі зрабілася серыйнасць (вырашэнне задумы з дапамогай некалькіх асобных аркушаў).

У 60-я гады прыкметна пашырылася і кола зыходных традыцый. Пасляваенныя графікі (І. Гембіцкі, С. Раманаў, Н. Галоўчанка, М. Гу-

---

[2] Першы выпуск графічнага аддзялення (А. Кашкурэвіч, І. Немагай, Я. Раманоўскі, Г. Віткоўскі) адбыўся ў 1959 г.; другі (Л. Асецкі, Ю. Тышкевіч, Г. Лойка, Ю. Выхадцаў) — у 1960 г.; у 1961 г. графічнае аддзяленне скончылі В. Ткачук, П. Лысенка, Ф. Выпас, В. Ягораў; у 1962 г.— М. Моўчан, Л. Шакінка, В. Шматаў.

цыеў і інш.), якія атрымалі адукацыю ў навучальна-мастацкіх школах Расіі, арыентаваліся, натуральна, на рускае мастацтва[3]. Новае пакаленне

39. А. Паслядовіч. Антонаўкі. 1975

творцаў, выхаваных у родным асяроддзі (маецца на ўвазе БДТМІ), упершыню пасля 20-х гадоў пачынае задумвацца над праблемамі беларускага нацыянальнага стылю. Праўда, у 60-я гады ў напрамку засваення нашых нацыянальных традыцый рабіліся толькі першыя сціплыя крокі (аркушы Я. Раманоўскага па матывах творчасці Я. Купалы, эстампныя краявіды Ю. Тышкевіча і інш.), але недаацэньваць іх, вядома, нельга.

Цікавым і плённым быў зварот да традыцый беларускага народнага мастацтва. Мастакі як бы звяралі сучаснае жыццё са шматвяковымі народнымі асновамі, сцвярджалі блізкасць народных пластычных традыцый і сучасных эстэтычных шуканняў. Паказальныя ў гэтым плане творы А. Паслядовіч — аднаго з таленавітых графікаў, якія як бы ўвабралі ў сябе тое лепшае, што характэрна для мастацтва 60-х гадоў. Гэта графік з уласным творчым аблічам, адметным почыркам, індывідуальнай творчай манерай — прызнаны майстар станковага эстампа, акварэлі, малюнка.

Як і некаторыя іншыя графікі (Г. Паплаўскі, А. Кашкурэвіч і інш.), А. Паслядовіч пачала сваю творчасць як мастак кнігі. Яе раннія работы блізкія да таго тыпу «жывапіснай» графікі, якая ўласціва настаўнікам А. Паслядовіч у Ленінградскім інстытуце жывапісу, скульптуры, графікі і дойлідства імя І. Я. Рэпіна (К. Рудакову, Г. Епіфанаву і інш.). Іх пэўнае ўздзеянне адчуваецца ў шматлікіх станковых пастэлях мастачкі канца 50-х — 60-х гадоў: «Поры года» (1958), «Вясновыя кветкі» (1959), «Вясна» (1961) і інш. У іх А. Паслядовіч імкнецца паказаць навакольнае жыццё ва ўсёй паўнаце аб'ёмна-пластычнай характарыстыкі, жывой і адчувальнай «канкрэтнасці» вобраза. Пастэль «Беларуска» (1961), як і многія іншыя яе тагачасныя творы, зроблена непасрэдна з натуры. У вобразе маладой калгасніцы прываблівае і спакойная пастава, і лёгкі нахіл галавы, і загарэлы, жыццярадасны твар, асветлены шчырай, добразычлівай усмешкай. Тая абстрагаванасць і абагульненасць, што стане адметнай рысай літаграфій А. Паслядовіч 70-х гадоў, тут адсутнічае. Графік перш за ўсё імкнецца адлюстраваць вобраз у арганічным адзінстве канкрэтна-індывідуальнай, сацыяльнай і нацыянальнай характарыстыкі.

Раннія творы А. Паслядовіч вылучаюцца пэўнай жанравасцю, увагай да ўсебаковай натурнай распрацоўкі дзеючых асоб, дэталізацыяй выявы і г. д. У якасці прыкладу можна пры-

---

[3] Гл. пра гэта: Шматаў В. Ф. Сучасная беларуская графіка. Мн., 1979. С. 10.

40. *А. Паслядовіч. Ткачыхі. З серыі «Народныя майстры». 1973*

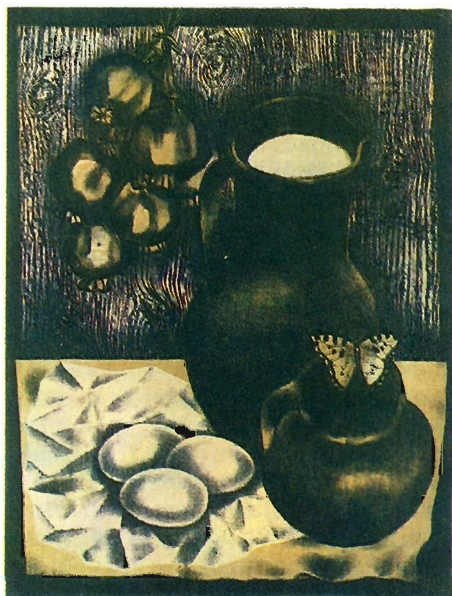
весці серыю афортаў «Жанчыны Палесся» (1917—1972), што складаецца з аркушаў «Раніца», «Поўдзень», «Вечар». Адлюстраваныя ў іх вобразы маладых беларускіх калгасніц вабяць унутранай абаяльнасцю і паэтычнасцю, нейкай асаблівай высакароднасцю, якая ўвогуле ўласціва жаночым вобразам А. Паслядовіч. Чыстыя, пластычныя афортныя лініі-штрыхі выяўляюць фігуры жанчын, навакольнае асяроддзе. Асобая дэкаратыўнасць афортаў дасягаецца ажурнай узорнай штрыхоўкай, што месцамі запаўняе акрэсленую контурамі прастору. Штрых у аркушах не толькі мадэліруе форму, але адначасова выконвае і дэкаратыўныя функцыі.

Неўзабаве ў працах А. Паслядовіч заўважаецца вобразная пераарыентацыя, паступовы пераход ад канкрэтна-дэталёвай графікі да больш абстрагаваных, абагульненых выпрашэнняў мастацкага вобраза. Фальклорная тэма пачынае дамінаваць у творчасці таленавітай мастачкі, яна як бы «перакладае» на выяўленчую мову шматгалоссе беларускага народнага меласу.

Прыкметы новай вобразна-стылявой канцэпцыі даволі яскрава выяўляюцца ў літаграфскай серыі «Па матывах народных беларускіх песень» (1967), якая складаецца з аркушаў «Ой, рана на Йвана», «У садочку зязюля кукуе», «Наказалі на вайну», «Пайду па лужку». У іх А. Паслядовіч не проста ілюструе літаратурны сюжэт народных песень, а перадае іх настрой, раскрывае багаты філасофскі падтэкст. Разглядаючы гэтыя работы, мы як бы пераносімся ў чароўны, загадкавы свет народнай творчасці.

У пейзажных графічных цыклах А. Паслядовіч («Беларускія жанчыны», 1971, «Народныя майстры», 1973 і інш.) заўважаецца імкненне да метафарычнай абагульненасці, вобразаў-сімвалаў або вобразаў-«знакаў» з іх дэкаратыўна-манументальнай статыкай, раўнавагай кампазіцыі і строгай сіметрыяй нерухомых фігур. Фальклорныя сюжэты, дзеючымі асобамі ў якіх часцей за ўсё з'яўляюцца жанчыны, сталі вядучымі ў творчасці мастачкі. Выкананым пераважна ў літаграфскай тэхніцы графічным аркушам уласціва паэтызацыя вобразаў, своеасаблівая напеўнасць і ў той

41. А. Паслядовіч.
Вясковы нацюрморт. 1973



жа час адметная эпічнасць, манументальнасць (серыі «Ганчары», «Залатыя конікі», абедзве 1973). Круг тэм А. Паслядовіч устойлівы, пастаянны: мастачка як бы свядома паўтараецца ў тэмах, сюжэтах. У асобных эстампах 70-х гадоў празмерная ўмоўнасць прыводзіць яе да празмернага схематызму. Але ў работах А. Паслядовіч амаль заўсёды адчуваецца душэўная шчодрасць аўтара, спагадлівыя адносіны да людзей. Пры гэтым графік ніколі не губляе ўласцівых яе творам лірызму і паэтычнасці.

Да ліку лепшых твораў мастачкі адносіцца літаграфія «Гаспадыня» (1971), у якой добра відаць харак-

тэрныя асаблівасці абагульнена-сінтэтычнага стылю А. Паслядовіч. Як у большасці ранейшых работ, кампазіцыя тут мае партрэтны характар. З правага боку аркуша паказана фігура калгасніцы, злева ад яе на белым ручніку — толькі што выпечаныя боханы хлеба. Уласцівая раннім творам (пастэль «Беларуска» і інш.) канкрэтнасць знікла — перад намі сінтэзаваны вобраз, пазбаўлены ўсяго другараднага. Абагульненасць дамінуе ва ўсім: у трактоўцы твару сялянкі, яе рук, хлеба, фону, на якім лёгкімі абрысамі паказаны збаны. Уражанне важкасці, манументальнасці яшчэ больш узмацняе колеравае вырашэнне літаграфіі, вытрыманае ў інтэнсіўных вумбрыста-чырванаватых тонах.

У такім жа народна-эпічным стылі зроблены і іншыя літаграфіі А. Паслядовіч 70-х гадоў. У іх адчуваецца жаданне зрабіць са звычайнага сюжэта нешта вечнае, што павінна зацвердзіцца ў народнай памяці накшталт манументальнай фрэскі. Адсюль скульптурная рэльефнасць аб'ёмаў («Рабіна», 1971), манументалізацыя выявы («Ткачыхі», 1973), эпічная прыўзнятасць эмацыянальнага настрою («Песня», 1975). Большасць літаграфій гэтага часу двухмерная, вялікая ўвага ў іх надаецца колеру, які ў эмацыянальным уздзеянні на гледача адыгрывае ледзь не першаступенную ролю.

Вечная тэма мацярынства, што намецілася ў ранніх графічных цыклах, развіваецца ў літаграфіях «Маці» (1972), «Калыханка» (1973) і інш. Вобраз маці ў эстампах А. Паслядовіч — гэта вобраз беларускай мадонны, стрымана спакойнай, паэтычнай, высакароднай у сваёй будзённасці. Нацыянальнае, беларускае выяўляецца тут выразней, чым у творах іншых графікаў. Яе аркушам уласцівы гуманізм і чалавечнасць, паэтызацыя вобразаў, сувязь з народнымі традыцыямі. Аднак А. Паслядовіч ніколі механічна не пераносіць у іх кампазіцыйную будову беларускіх посцілак, ручнікоў, матывы разьбы па дрэве — іншымі словамі, ніколі не «цытуе» гэтыя матывы. Графік імкнецца перш за ўсё адчуць і данесці да гледача дух народнага мастацтва, яго настрой, каларыт[4].

Пэўны ўплыў народнай творчасці адчуваецца таксама і ў шматлікіх аркушах А. Лось — графіка з шырокім творчым дыяпазонам, майстра эстампа (літаграфія, лінарыт), ілюстрацыі, актыўнага ўдзельніка шматлікіх рэспубліканскіх, усесаюзных і замежных выставак.

У ранніх работах А. Лось адчуваецца ўплыў літоўскага мастацтва. Аднак з цягам часу ў яе аркушы арганічна ўваходзіць народная стылістыка, фарміруючы іх выяўленча-пластычны лад, уздзейнічаючы на манеру, стыль і графічны почырк мастачкі. Паэтызацыя і цеплыня вобразаў у нечым збліжаюць творы А. Лось і А. Паслядовіч.

Сярод ранніх твораў А. Лось — цыкл каляровых лінарытаў, створаных у 1962 г. разам з Г. Якубені на тэмы беларускіх народных песень. У вобразную тканіну гэтых у цэлым яшчэ недастаткова самастойных аркушаў актыўна ўводзіцца тэкст народных песень, які зліваецца ў арнаментальнае цэлае з сімвалічнымі выявамі кветак, птушак, дрэў і г. д. У графічнай мове цыкла асноўную выяўленчую функцыю нясе сакавіты чорны контур, які ўдала аздабляецца дадатковымі чырвонымі, аранжавымі і зялёнымі фарбамі. Плоскасная будова прасторы ў кампазіцыі і арнаментальнасць выяўленчых кампанентаў набліжаюць серыю да дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Важным крокам на шляху фарміравання ўласнага почырку А. Лось з'явіліся лінарыты серыі «Скарб» (1965), створаныя па матывах вядо-

---

[4] Падрабязней аб творчасці А. Паслядовіч гл.: Шматаў В. Ф. Алеся Паслядовіч. Мн., 1975.

42. А. Лось. Лясны букет. З цыкла «Дзеці Белавежы». 1966

май казкі З. Бядулі. У іх адчуваецца імкненне графіка рэалізаваць задуму праз пэўны псіхалагізм казачных вобразаў, спасцігнуць багацце мастацка-выяўленчай мовы графікі. Уласцівыя серыі актыўнасць графічнай палітры, дэкаратыўнасць, шырокае выкарыстанне белага штрыха ў яго складаным мажорным узаемадзеянні з чорным пазней стануць адметнай рысай лінарытаў А. Лось.

У яе далейшай творчай эвалюцыі значную ролю адыгралі шматлікія паездкі па Палессі (у 60-я гады яна збірае натурны матэрыял на Тураўшчыне). Гэта садзейнічала больш глыбокаму вывучэнню беларускага народнага мастацтва і, натуральна, станоўча адбілася на яе работах. Іх нацыянальная спецыфіка акрэслівалася больш выразна. Праўда, у асобных аркушах можна адзначыць уздзеянне стылю рускай мастачкі Т. Маўрынай. «Але маляўнічасць пры ўсёй яе агульнасці ў гэтых мастачак розная. У Маўрынай свабодная манера пісьма, нешта ад гарадзенскай прасніцы, у Лось яна больш стрыманая, ідзе ад строгіх, амаль геаметрычна вывераных узораў беларускай вышыўкі»[5].

Цыкл «Дзеці Белавежы» (1966) сведчыць пра далейшыя пошукі мастаком свайго творчага «я». У яго ўвайшлі лінарыты «Лясны букет», «Гаспадар пушчы», «Егерская дачка». Дасягнутая ў серыі «Скарб» «казачная» дэкаратыўнасць атрымала тут новае развіццё. Адлюстраванне набывае характар святочнага відовішча, шматфарбнасці і яскравасці, уласцівых народнаму мастацтву. Графік месцамі ўмоўна стылізуе вобразы дзяцей, жывёл, птушак, але стылізацыя не пераходзіць у схему.

Новым творчым дасягненнем графіка сталі графічныя серыі «Палессе» (1970) і «Людзі на Прыпяці» (1973). «Людзі і прырода» — гэтыя словы могуць стаць эпіграфам да абедзвюх серый. Працавітыя жыхары Палескага краю паказаны ў аркушах А. Лось на ўлонні роднай прыроды, яны як бы зліліся з ёй у адзінае і непадзельнае цэлае. Асобныя аркушы згаданых серый («Буравы майстар», «Марыя», «Матуля») маюць партрэтны характар. Пры гэтым яны па стылі блізкія да асобных лінагравюр літоўскай мастачкі А. Макунайтэ. Але ўласцівыя А. Макунайтэ эпічнасць, драматызм і манументальнасць вобразаў у творах А. Лось замяняюцца большай лірычнасцю, своеасаблівай песеннасцю. У цэлым творчасць А. Лось вельмі разнастайная, эмацыянальна насычаная, прычым мастацкая індывідуальнасць графіка выяўляецца ў шматлікіх аркушах ярка і выразна.

Акрамя А. Паслядовіч і А. Лось да традыцыйнай народнай творчасці ў 60-я гады звяртаецца таксама Н. Паплаўская, у асобных эстампах якой (асабліва ранніх) заўважаецца этнаграфізм выявы. У серыю літаграфій «Палессе» (1969) увайшлі ра-

[5] Латун З. І. Алена Лось. Мн., 1977. С. 28—29.

боты «Нядзеля», «Размовы» і інш. Прыгожы ў сваёй багатай дэкаратыўнасці аркуш «Нядзеля»: на фоне пышна арнаментаваных ручнікоў тут адлюстравана вясковая дзяўчына ў народным адзенні. Святочнасць, прыўзнятасць эмацыянальнага гучання, упэўненасць тэхнічнага вырашэння — яго адметныя рысы. Мажорная

43. А. Лось. Матуля.
З серыі «Людзі на Прыпяці». 1973

ігра светлага і чорнага, арнаментальнасць, багатая фактура — гэтыя якасці пазней стануць характэрнымі для графічнага почырку Н. Паплаўскай.

Трэба адзначыць, што дэкаратывісцкія тэндэнцыі атрымалі ў тагачаснай графіцы пэўнае развіццё. Графічны твор-ілюстрацыя ці станковы эстамп вырашаюцца часам мастакамі як узорная пасцілка, інкрустацыя або вітраж.

На пачатку 70-х гадоў у значнай ступені графічныя аркушы Н. Паплаўскай становяцца больш змястоўнымі, а выяўленчая мова — стрыманай, лапідарнай. Паказальная літаграфія «Музыка-чарадзей» (1969). Казачны вобраз народнага музыкі, чароўнай ігрой якога заслухаліся ў лесе жывёлы, насякомыя і расліны, пры ўсёй эскізнасці даволі абаяльны. Літаграфія прыгожая паводле кампазіцыйнай рытмікі, умела стылізаванага малюнка і святочна-прыўзнятага эмацыянальнага настрою.

Стылістычна блізкія па зместу да гэтай літаграфіі «Дзядок», «Залатая яблынька», «Пастушок» (усе 1971), якія аб'яднаны мастаком у цыкл «Героі беларускіх казак». Дэкаратыўнасць, што намецілася ў серыі «Палессе», была развіта ў цыкле «Дзеці і прырода» (1973). Літаграфіі вабяць ажурным малюнкам, свежасцю выканання.

Н. Паплаўская аформіла таксама значную колькасць казак для дзяцей, аб'яднаных агульнай серыяй «Казка за казкай», асобныя з іх былі выдадзены выдавецтвам «Савецкі мастак» (Масква) у выглядзе паштовак[6]. Ілюстрацыі зроблены акварэллю, выкананы ўпэўнена і прафесійна. На жаль, некаторым з іх шкодзіць манернасць малюнка, празмерны гратэск у характарыстыцы персанажаў казак (ілюстрацыя да казкі «Лёгкі хлеб» і інш.).

Акрамя народна-фальклорнага напрамку, які ў 60-я гады яскрава выявіўся ў творчасці А. Паслядовіч, А. Лось і Н. Паплаўскай (пазней у працах маладых мастакоў У. Савіча, М. Селяшчука і інш.), прыкметнай тэндэнцыяй развіцця тагачаснай графікі было пашырэнне кола зыходных традыцый з улікам дасягненняў заходнееўрапейскіх майстроў. Нельга забываць, што пачынаючы з 30-х гадоў асноўнай крыніцай стылю

---

[6] Белорусские народные сказки. Рисунки Н. Н. Поплавской. М., 1975.

твораў беларускага мастацтва было рускае (у жывапісе — перасоўнікі, у графіцы — сацрэалізм Д. Шмарынава, Я. Кібрыка, Д. Дубінскага і інш.). Заходнееўрапейскае мастацтва крытыкамі трактавалася як «буржуазнае», «мастацтва загніваючага Захаду».

У пачатку 60-х гадоў у сувязі з ажыўленнем мастацкага жыцця (актывізацыя творчых кантактаў і інш.) бездапаможнасць гэтых «канцэпцый» рабілася ўсё больш відавочнай; дасягненні заходнееўрапейскіх мастакоў паступова ўваходзілі ў выяўленчую тканіну графічных цыклаў асобных графікаў, «зліваліся» з нацыянальнай тэматыкай, што нярэдка давала цікавыя вынікі. Аб гэтым, у прыватнасці, сведчаць творы А. Кашкурэвіча, несумненна, аднаго з найбольш яркіх і таленавітых графікаў, высокапрафесійнага майстра са сваёй адметнай манерай, выразным, вострым малюнкам, вынаходлівай, «нечаканай» кампазіцыяй, эмацыянальна насычаным ладам шматлікіх работ у лінарыце, літаграфіі, афорце.

Раннія эстампы А. Кашкурэвіча нясуць на сабе адзнакі «школы Любамудрава». Паказальная першая самастойная серыя — «Аэрапорт» (1963). Карыстаючыся кантрастамі белага і чорнага, мастак дасягае ў літаграфіях уражання ўтульнасці аэравакзала, цемры і невядомасці ночы («Аэравакзал»), вострай дынамікі і руху («Старт»), трывожнага, напружанага настрою («Лакатары»). Асобныя аркушы цыкла «Аэрапорт» вабяць рамантычнасцю, загадкавым, таямнічым, некалькі неспакойным настроем. Выяўленчая стылістыка

44. А. Кашкурэвіч. Партызанскія маці. З серыі «Партызаны». 1970

літаграфіі «Аэравакзал» блізкая да таго тыпу графікі, якая ўласцівая Я. Кібрыку, Д. Шмарынаву і іншым рускім майстрам.

Далейшы творчы шлях А. Кашкурэвіча звязаны з актыўнымі пошукамі эмацыянальна выразнай выяўленчай формы. Асобныя яго аркушы сведчаць аб пераасэнсаванні італьянскай і мексіканскай графікі. «Хачу паказаць у серыі жыццё людзей ад ранішняга аўтобуса да вячэрняга канцэрта, паказаць у арганічным адзінстве з гарадскім пейзажам, з жыццём горада. Мастак павінен працаваць толькі над тым, што ён добра ведае, любіць і адчувае. Мінск — горад, які я ведаю з дзяцінства»,— тлумачыў графік сваю задуму ў артыкуле «У майстэрнях мастакоў»[7].

У серыі «Горад і людзі» няма адзінай сюжэтнай лініі, тут кожны эстамп з'яўляецца як бы самастойным творам. Тэхніка выканання работ таксама розная. Адны з іх — лінагравюры («Більярдная», «Мост»), другія — літаграфіі («Пасля канцэрта»), трэція — афорты («На пляжы», «Аўтобус», «Пераходжаванне»). Графіку больш удаліся эстампы, выкананыя ў тэхніцы афорта. У іх напружаным ладзе, парывістых, вострых штрыхах ужо як бы мільгаюць адзнакі таго абвостранага, «нервовага» стылю, які пазней стане адметнай рысай графічнага почырку А. Кашкурэвіча. Стыль гэты часткова ідзе ад Р. Гутуза.

У пазнейшых творах А. Кашкурэвіч працягвае пошукі ў рэчышчы заходнееўрапейскай мастацкай традыцыі, аб чым сведчыць новы графічны цыкл «Майстры» (1966). У яго ўвайшлі аркушы «Дуэт», «Гута», «Гранільшчыцы», «Майстры», «Натхненне» і інш. Усе яны выкананы ў тэхніцы афорта. Гэта спрыяла стылістычнаму адзінству — серыя выгадна адрозніваецца ад іншых работ сваёй цэльнасцю. Прафесійнае выкананне аркушаў больш упэўненае, смелае, уласцівыя асобным ранейшым работам («Гранільшчыцы», «Гута» і інш.) дэталізацыя і апавядальнасць зніклі.

У новым цыкле «Партызаны» (1970) графік як бы падвёў вынікі ранейшым пошукам. Подзвіг народа ў барацьбе супраць фашызму — асноўны лейтматыў афортаў «Партызанская маці», «Смага», «Развітанне», «На шчасце, на гора». Сярод лепшых — аркуш «Партызанскія маці». Тры кабеты, седзячы на зямлі, напаўняюць патронамі кулямётныя стужкі. Напаўняюць спакойна, як быццам выконваюць сваю спрадвечную працу. Выразнасць афорта выяўляецца ў арыгінальнай кампазіцыі, жыццёва пераканаўчым тыпажы, майстэрстве графічнага выканання.

Драматызмам і экспрэсіяй пластычнай мовы вылучаюцца таксама аркушы «Смага», «Развітанне». Сме-

45. А. Кашкурэвіч. Смага. З серыі «Партызаны». 1970

[7] Літ. і мастацтва. 1963. 25 чэрв.

лы, упэўнены контур у іх спалучаецца з кантрастнай мадэліроўкай. Жывая, неспакойная фактура, востры малюнак, кантрасты святла і ценю — усё падпарадкавана мэце стварыць яркія эмацыянальныя вобразы, перадаць настрой трывожных

46. Г. Паплаўскі. Чэрвень. 1941. 1965

гадоў. А. Кашкурэвіч, бясспрэчна, адзін з найбольш таленавітых графікаў[8].

На 60-я гады прыпадае пачатак творчасці Г. Паплаўскага, аднаго з найбольш працаздольных творцаў, што актыўна і аднолькава паспяхова працуе ў эстампе і кніжнай графіцы. Ім выканана вялікая колькасць графічных цыклаў — у літаграфіі, лінарыце, афорце, акватынце, акварэлі. «Дапытлівасць, зоркасць погляду, схільнасць да разважання ў Паплаўскага спалучаецца з рамантычным светаадчуваннем, якое не пакідае яго пры самым старанным аналітычным падыходзе да выяўляемага»[9].

Раннім лінарытам Г. Паплаўскага часта ўласцівы знешні манументалізм і дэкаратыўнасць («Атлантыка», 1965; «Казкі і паданні Палесся», 1967), а часам адкрытая плакатнасць («Брэст. 1941», 1965). Калі «Атлантыка» з суровай рамантыкай працы рыбакоў Поўначы зроблена пад уздзеяннем твораў «суровага стылю», то ў «Казках і паданнях Палесся» выразна адчуваецца ўплыў літоўскай гравюры 60-х гадоў. Прычым у асобных аркушах дэкаратыўнасць штрыхоўкі месцамі становіцца самамэтай; за знешняй стылізацыяй і павышанай арнаментальнасцю часам губляецца сутнасць таго, што аўтар хацеў сказаць гледачу.

Сярод творчых удач графіка — серыя літаграфій «Браслаўшчына — край азёрны» (1970) — манументальны цыкл, у якім мастакоўскае абагульненне ўдала спалучаецца з натурнай назіральнасцю.

З цягам часу творчасць Г. Паплаўскага ўскладняецца, графічная форма становіцца больш абагульненай, малюнак набывае рысы стылізацыі, якая часам мяжуе з гратэскам. Графік усё часцей звяртаецца да метафары, сімволікі. Адну за адной выконвае ён серыі «Памяць» (1968), цыклы па матывах паэмы «Новая зямля» (1967), «Камандоры» (1973), «Высокае неба» (1974) і інш. Спробы і прыёмы мастацкай інтэрпрэтацыі жыццёвага матэрыялу ў згаданых цыклах розныя: манументальнасць вобразаў, якая ўласціва «Атлантыцы», у аркушах «Ікар», «Чарот» (абодва 1971) і іншых змяняецца камернай інтымнасцю, што ідзе ад эстонскага мастацтва; на змену важкаму рэалізму 60-х гадоў прыходзіць сімволіка-алегарычнае вырашэнне тэмы. Магчыма, найбольш удалая серыя літаграфій «Памяць», у якую ўвайшлі аркушы «Чэрвень. 1941», «Сям'я», «Май», «Трасцянец» і інш.

Складаны па задуме ліст «Чэрвень. 1941». На фоне руін і папялішчаў сімвалічны вобраз маці-радзі-

---

[8] Падрабязней аб творчасці А. Кашкурэвіча гл.: Ганчароў М. Арлен Кашкурэвіч. Мн., 1976.

[9] Акимова Л. Г. Поплавский. М., 1986. С. 3.

мы. Манументальная паводле кампазіцыі літаграфія нагадвае скульптурны рэльеф. Няроўныя ўсполахі святла і ценю ўносяць у аркуш адчуванне трывогі, трагізму падзей. Кантрасты светлых, чорных і белых плям, якія спалучаюцца з маляўнічымі паўтонамі, выяўляюць усё багацце графічнай палітры.

У больш позніх літаграфскіх серыях «Камандоры» і «Высокае неба» мастака вабіць рамантыка касмічных палётаў, мужныя вобразы маракоў, касманаўтаў. Г. Паплаўскі кампануе эстампы буйнымі масамі, умела арганізуючы ў іх прастору і плоскасць. На жаль, асобным з іх («Высокае неба» і інш.) уласціва халоднасць і некалькі абстрагаваная сімволіка, якая ў 70-я гады стала своеасаблівай модай у творчасці некаторых мастакоў. У цэлым жа творчасць гэтага прафесійна адмысловага майстра — прыкметная з'ява беларускай графікі.

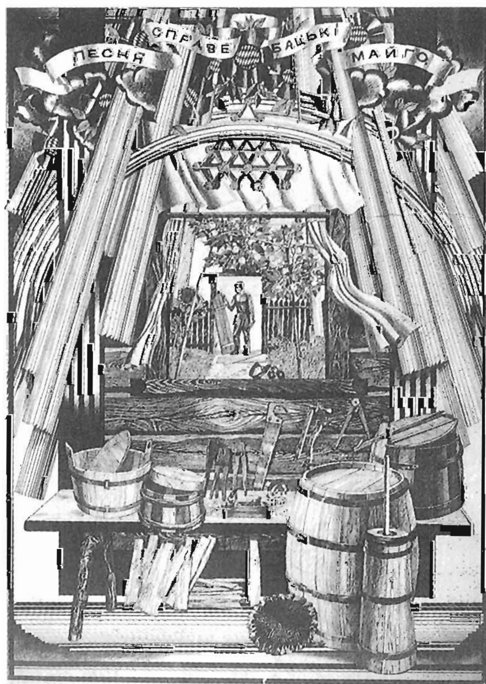
Цікавай тэндэнцыяй развіцця беларускай графікі разглядаемага перыяду быў зварот мастакоў да ўвасаблення ў станковых серыях твораў беларускіх пісьменнікаў, паэтаў. На аснове таго ці іншага рамана, аповесці, паэмы або нават верша мастакі ствараюць графічныя серыі, цыклы, якія не проста ілюструюць літаратурную першакрыніцу, а досыць часта набываюць самастойнае жыццё. Да творчасці Я. Коласа, Я. Купалы, М. Багдановіча, З. Бядулі і іншых неаднаразова звярталіся А. Паслядовіч, І. Немагай, У. і М. Басалыгі, Г. Віткоўскі, В. Шаранговіч, Л. Асецкі, Ю. Тышкевіч, Я. Кулік, М. Купава, У. Стасевіч і іншыя графікі.

Асабліва шмат твораў зроблена на купалаўскія тэмы. У 60-я гады піянерам у гэтай галіне быў Я. Раманоўскі[10] — здольны, арыгінальны мас-

[10] Ягоная маці — Леакадзія Дамінікаўна — малодшая сястра Я. Купалы («Маладосць». 1975. № 9. С. 167.).

47. А. Дэмарын. Тут вырабляецца пража. З серыі «Камвольшчыцы». 1974

48. У. Басалыга. Справа бацькі майго. З серыі «Песні працавітасці». 1975



так, жыццё якога абарвалася ў росквіце сіл. Аб сваёй працы графік пісаў: «Янка Купала ў маім сэрцы з самых ранніх дзіцячых гадоў. А яны прайшлі ў сям'і Купалы, майго роднага дзядзькі. Яшчэ малы я любіў маляваць, і дзядзька Янка быў маім першым крытыкам і дарадцам... Успамінаючы пра Янку Купалу, простага і абаяльнага чалавека і ў той жа час вялікага мастака, загарэўся я жаданнем паказаць яго такім, якім застаўся ён у маёй памяці».

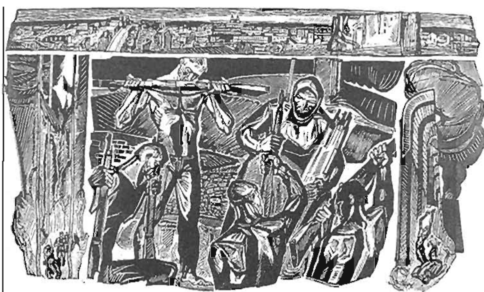
Сярод ранніх твораў Я. Раманоўскага на купалаўскую тэму — літаграфіі «А хто там ідзе?», «Малады Янка Купала ў Пецярбургу», «Дума аб Радзіме» і інш., выкананыя яшчэ ў БДТМІ ў якасці дыпломнай работы. Нягледзячы на адзнакі вучнёўства, гэтыя аркушы ў нечым былі новым словам у беларускай графічнай купаліяне.

Пасля заканчэння інстытута (1959) Я. Раманоўскі стварае некалькі новых партрэтаў Я. Купалы, звяртаецца да ілюстравання яго твораў (большасць гэтых работ разам з ранейшымі ўвайшлі ў альбом «Янка Купала», які выдадзены літаграфскім спосабам у 1972 г. Мастацкім фондам БССР). Эстампы зроблены ў традыцыях рускай танальнай графікі, якая ішла ў наша мастацтва праз настаўніка Я. Раманоўскага — П. Любамудрава. Іх прафесійны ўзровень здавальняючы, уласных адкрыццяў тут яшчэ няшмат. Тым не менш недаацэньваць графічную купаліяну Я. Раманоўскага нельга. У 60-я гады таленавіты графік быў ля яе вытокаў, а яго работы — пачаткам графічнага летапісу жыцця і творчасці вялікага песняра.

Графічныя аркушы па матывах твораў Я. Коласа занялі прыкметнае месца і ў творчасці Л. Асецкага, які ў 1973 г. зрабіў некалькі літаграфій да трылогіі «На ростанях». Пры ўсіх станоўчых якасцях у іх адчуваецца празмерная залежнасць ад літаратурнай першакрыніцы. Мастак не здолеў пазбегнуць ілюстрацыйнасці нават у такіх шматфігурных кампазіцыях, як «Сходка», разгорнутая сюжэтная фабула якой давала магчымасць для стварэння арыгінальных самастойных твораў[11].

Кампазіцыі на гістарычную тэму («Кастрычніцкія дні», 1959 і «Забастоўка ў Смаргоні», 1963) у творчасці Л. Асецкага арганічна спалучаюцца

49. Л. Асецкі. Да зброі. З серыі «Мінскае падполле». 1968



са шматлікімі эстампамі, прысвечанымі сучаснасці. Сярод лепшых ранніх работ графіка — лінарытная серыя «Мінскае падполле» (1968). Яго кампазіцыя дадзена як бы ў разрэзе: зверху — зруйнаваны Мінск, па вуліцах якога насцярожана ідуць фашысты. А ніжэй, у нетрах зямлі, сапраўдныя гаспадары горада, падпольшчыкі, якія ў цяжкіх умовах не склалі зброі. Уласцівая Л. Асецкаму публіцыстычнасць выявілася ў «Звяздзе» вельмі адкрыта і ярка. Уражвае і прафесіяналізм графічнай мовы, у аснове якой кантрастныя спалучэнні белага і чорнага.

У 70-я гады Л. Асецкі звяртаецца да афорта. Гэта пашырыла дыяпазон яго выяўленчых сродкаў, садзейнічала персаналізацыі графічнага почырку — вострага, некалькі вугла-

[11] Падрабязней пра гэта гл.: Шматаў В. Ф. Людвіг Асецкі. Мн., 1983. С. 37—38.

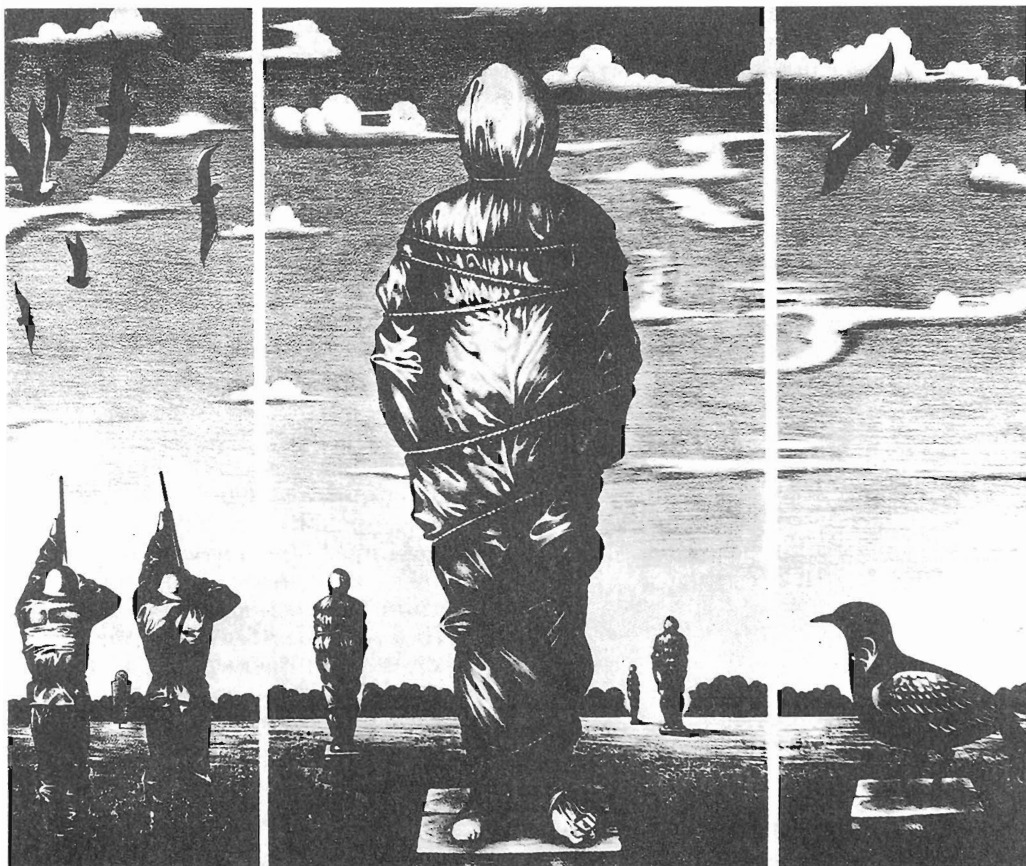
ватага, гратэскава-выразнага. Разам з тым у цыкле «Будні ваенна-марскога флоту» з'явіліся адзнакі рэпартажнасці, якая прыкметна адчуваецца ў пазнейшых «вытворчых» кампазіцыях (цыкл «Жодзіна», 1974—1976 і інш.).

Сярод ранніх твораў І. Немагая вылучаецца серыя літаграфій па матывах аповесці З. Бядулі «Салавей» (1959). У літаграфіях, дзе паказана цяжкая праца ў час жніва або паўстанне сялян, створаны яркія, запамінальныя вобразы-тыпы. Выкананыя лаканічна, проста, эстампы сведчылі пра патэнцыяльныя творчыя магчымасці графіка.

Пазней І. Немагай выканаў графічны цыкл «На навабудоўлях рэспублікі» (1962), «Старажытны Мінск» (1965—1966) і інш. Але гэтыя і іншыя творы графіка па мастацкіх якасцях саступаюць, думаецца, яго першаму цыклу. Больш удалыя шматлікія акварэлі І. Немагая, у якіх прысутнічаюць і адчуванне колеру, і кампазіцыйнае майстэрства, і мастацкі густ аўтара.

Графічны пейзаж 60-х гадоў найбольш выразна прагучаў у творчасці Ю. Тышкевіча (цыкл «На радзіме Я. Купалы», 1968). У гэту серыю ўвайшлі намаляваныя з натуры аркушы «Вясна над палямі», «Вязынка», «Ворыва», «Лета», «Хата паэта», «Вясна». Лепшыя з іх вабяць тонкім адчуваннем беларус-

50. М. Селяшчук. Ваенная заалогія. 1975



51. У. Пашчасцеў. Песня. З серыі «Свята ў калгасе». 1972

кай прыроды, яе паэтызацыяй. Мастак умела перадае спякоту летняга дня, напружана-кантрастны каларыт восені, пяшчотны подых вясны. Ён знаходзіць мілагучныя рытмы ў складаным малюнку дрэў, галінкі якіх плятуць чароўныя фантастычныя карункі. Непасрэднасць, мяккі лірычны настрой — характэрныя якасці твораў Ю. Тышкевіча, якія ў нечым нагадваюць даваенныя аркушы А. Астаповіча.

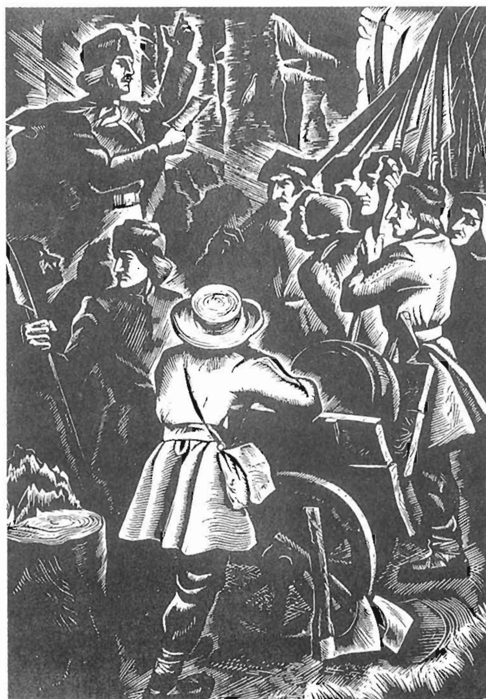
Акрамя пейзажнай графікі Ю. Тышкевіч звяртаецца і да тэматычных цыклаў на тэму Вялікай Айчыннай вайны: «Белая бяроза», (1966), «Мужнасць» (1967). Сімволіка-алегарычны падыход да трактоўкі сюжэтаў у гэтых кампазіцыях як бы ўступае ў супярэчнасць з ясным рэалізмам шматлікіх краявідаў аўтара, з характарам яго дараваниня.

Шмат працавалі ў жанры графічнага пейзажа Г. Віткоўскі, В. Ткачук, І. Гембіцкі, А. Волкаў і інш.

У жанры анімалістычнага малюнка развівалася творчасць Г. Лойкі. У замалёўках звяроў і птушак ён не ставіць на мэце даць гледачу іх натуралістычны «партрэт», яны досыць часта маюць алегарычны сэнс. Графік валодае своеасаблівым уменнем іх «ачалавечваць».

Улюбёныя графічныя матэрыялы Г. Лойкі — аловак, вугаль, сангіна, туш. Досыць часта ён працуе на каляровай паперы, ажыўляючы свет-

52. М. Купава. «Мужыцкая праўда». 1863 год. 1976



лымі блікамі малюнак, выкананы ў мяккіх паўтонах. Амаль усе работы Г. Лойкі зроблены на аснове шматлікіх натурных замалёвак[12].

Важная тэндэнцыя развіцця графікі 60-х гадоў заключалася ў пашырэнні яе геаграфіі[13]. Пасля заканчэння ММВ і БДТМІ нямала мастакоў працуюць у Гомелі (А. Мельянец, Л. і Я. Пакаташкіны), Гродне (К. Пятроў, А. Захараў), Віцебску (Ю. Баранаў, В. Ральцэвіч), Магілёве (Б. Первунінскіх), Бабруйску (У. Самачарноў, Ю. Нікіфараў), Слуцку (У. Садзін).

У цэлым беларуская графіка 60-х гадоў, нягледзячы на цяжкасці, перажывала бясспрэчны ўздым. Менавіта ў гэты час упершыню пасля 20-х гадоў у поўны голас заявіў аб сабе эстамп. Ніколі дагэтуль не было такога актыўнага звяртання да малюнка, лінарыта, літаграфіі, афорта новых майстроў графікі. Яны пашырылі кола зыходных традыцый эстампа, што садзейнічала большай выразнасці мастацкай мовы, формы. Некалькі ўзбагацілася і тэматыка работ.

Асобнае месца ў станковай графіцы займае акварэльны жывапіс. Яго своеасаблівае адраджэнне, вынікі якога падвяла «Першая рэспубліканская выстаўка акварэлі» (1966) у Мінску, пачалося ў 60-я гады. У гэты час актыўна працуюць у акварэлі не толькі майстры старэйшага пакалення (М. Тарасікаў, Я. Красоўскі, Я. Ціхановіч, Л. Лейтман, В. Цвірка, А. Волкаў і інш.), але і больш маладыя (М. Бельскі, М. Чэпік, У. Стальмашонак, Г. Ціхановіч, І. Пратасеня, Г. Вашчанка, А. Паслядовіч). Асобна павінны быць названы віцебскія акварэлісты І. Сталяроў, Ф. Гумен, Г. Шутаў. Характэрнай асаблівасцю беларускай акварэлі гэтага часу з'яўляецца пашырэнне тэм, паглыбленне зместу, удасканаленне пластычнай формы, акварэльнага майстэрства[14]. Разам з тым многія тагачасныя майстры акварэлі з аглядкай на «кіруючы верх» імкнуліся ўціснуць гучную «актуальнасць» у вузкія межы гэтага, па сутнасці, камернага мастацтва. У іх «услаўляюцца» перадавікі вытворчасці (Я. Красоўскі. «На тонкасуконным камбінаце», 1957; М. Гуціеў. «Партрэт электразваршчыка М. Іванова», 1960), героі-партызаны (Я. Ціхановіч. «Беларускія партызаны», 1969), легендарныя савецкія воіны (А. Волкаў. «На вучэннях»,

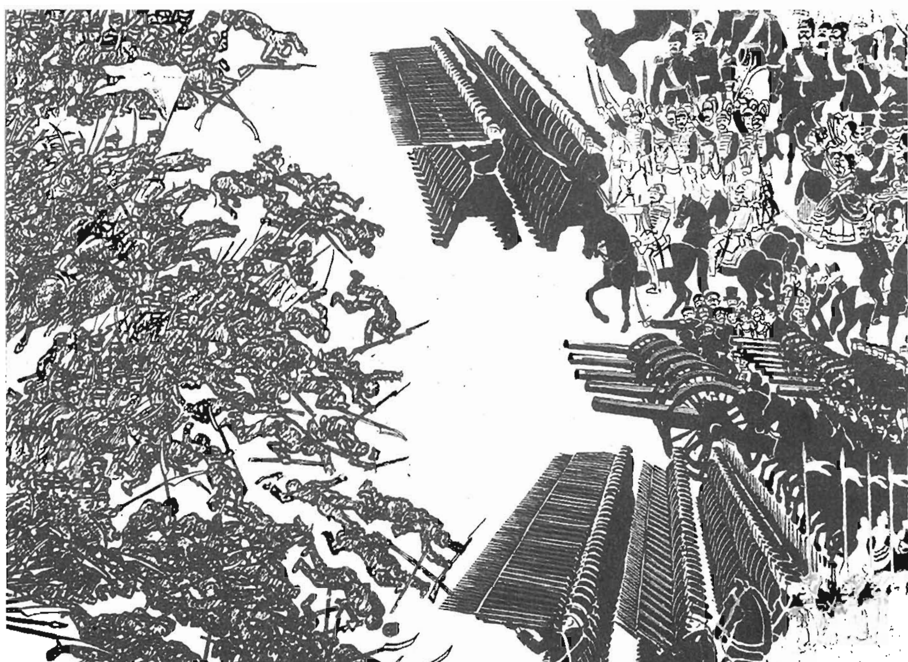
---

[12] Гл.: Шматаў В. Ф. Беларуская станковая графіка. Мн., 1978. С. 206—207.

[13] Калі не лічыць Віцебска, які ў 20-я гады быў цэнтрам графічнага мастацтва БССР, то пазней большасць графікаў да пачатку 60-х гадоў працавала ў Мінску.

[14] Беспалый А. А. Белорусская акварель. Мн., 1989. С. 63.

53. *Н. Драчоў. Кастусь Каліноўскі. 1970*



54. *Ю. Герасіменка-Жызнеўскі. Партрэт Я. Коласа. 1972*

1971). Мастацкі ўзровень гэтых «плакатных» работ невысокі.

Як амаль заўсёды здараецца ў мастацтве, удачы часцей за ўсё прыходзілі да акварэлістаў тады, калі яны пазбаўляліся ланцугоў заказнога сацрэалізму. Адзначым акварэльныя пейзажы В. Цвіркі, асобныя з якіх вабяць сапраўднай артыстычнасцю («Зацвіла вярба», 1963; «Паводка», 1963). Адмысловы майстар выдатна адчувае спецыфіку акварэлі, яе лёгкі і празрысты жывапіс. Тое ж самае датычыць лепшых аркушаў Р. Кудрэвіч («Вясна», 1973), Я. Ціхановіча («Вячэрні матыў», 1963), М. Чэпіка («Наш двор», 1961), Ф. Гумена (серыя «Пейзажы Віцебшчыны», 1960—1977).

Сярод партрэтных акварэляў заслугоўваюць увагі «Партрэт мастака М. Міхалапа» (1958) Н. Галоўчанкі, «Сяргей Ясенін» (1964) М. Тарасікава (дарэчы, аднаго з найбольш таленавітых і пакуль што не ацэне-

55. Г. Лойка. Пяшчота. 1974

ных майстроў), «Партрэт мастацтва-знаўца Б. Шышло» (1975) Ф. Гумена. У згаданых творах спецыфічнае акварэльнае майстэрства спалучаецца з пэўным псіхалагізмам вобразаў.

Адзначым таксама акварэльныя нацюрморты С. Катковай («Асеннія кветкі», 1975; «Чорная кераміка», 1975), Г. Вашчанкі («Бэз», 1963), А. Паслядовіч («Чырвоны нацюрморт», 1973) і інш.

* * *

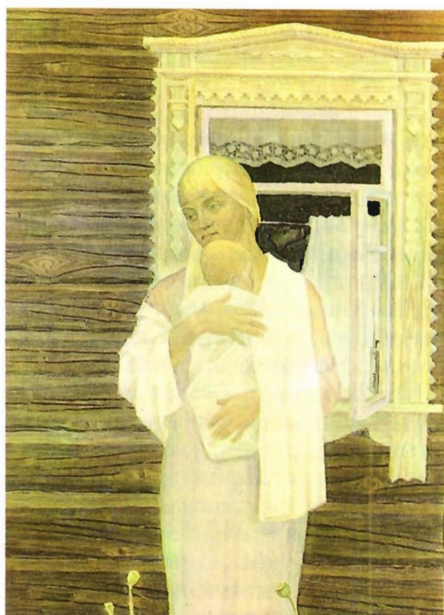
Атмасфера высокай творчай актыўнасці, характэрная для савецкага мастацтва ў перыяд пасля XX з'езда КПСС, знайшла сваё адлюстраванне і ў галіне кніжнай графікі, дзе крытычна пераасэнсоўваюцца многія меркаванні і погляды, якія ўсталяваліся за пасляваеннае дзесяцігоддзе. Усесаюзная юбілейная выстаўка кнігі, графікі і плаката і Шостая выстаўка маскоўскіх мастакоў кнігі, якія адбыліся ў 1957 г., паклалі пачатак новаму этапу ў развіцці кніжнай графікі краіны. Гэта выразна праявілася ў асноўных напрамках мастацкага пошуку, «...у імкненні выявіць не толькі ідэйна-тэматычную аснову твора, але і пластычна адлюстраваць яго мастацка-стылістычныя асаблівасці, і, урэшце, у барацьбе за стварэнне кнігі як суцэльнага арганізма»[15].

Імкненне да больш разнастайных рашэнняў, адыход ад стандартаў былі ўласцівыя не толькі маскоўскім мастакам кнігі. Адпаведны працэс стаў прыкметай часу ў мастацкім жыцці многіх рэспублік, адной з найбольш характэрных асаблівасцей развіцця савецкай графікі на рубяжы 50—60-х гадоў. Яе поспехі ў гэтыя гады былі абумоўлены пераважна творчасцю маладых нацыянальных кадраў, майстэрства якіх фарміравалася на падставе засвойвання лепшых традыцый рускага, шматнацыянальнага савецкага і замежнага рэалістычнага мастацтва.

Змены, якія адбываліся ў кніжным мастацтве краіны, мелі месца і ў Беларусі. Калектыў графікаў рэспублікі папоўніўся новымі здольнымі мастакамі, сярод якіх былі выхаванцы мясцовай мастацкай школы і майстры з іншых гарадоў краіны. У 1957 г. вярнулася ў Мінск з Ленінграда А. Паслядовіч, пачала сваю работу ў Дзяржаўным выдавецтве БССР А. Лось. Тады ж узнавіў творчыя сувязі з беларускімі выдавецтвамі выдатны мастак дзіцячай кнігі з Рыгі М. Карпенка, які перад вайной працаваў у Мінску. З 1957 г. пачаў ілюстраваць дзіцячую літаратуру малады ленінградскі майстар І. Някрасаў. Яшчэ ў студэнцкія гады паказалі сябе здольнымі ілюстратарамі

[15] Ляхов В. Н. Поиски и находки в книжной графике // Очерки современного советского искусства. М., 1975. С. 148.

56. І. Пратасеня.
Бацькоўскі дом. 1971



А. Кашкурэвіч, Г. Паплаўскі, Б. Забораў, Л. Асецкі і інш.

Маладыя ілюстратары, майстэрства якіх грунтавалася на глыбокай прафесійнай падрыхтоўцы, адчувалі неабходнасць у выяўленні сваёй творчай асобы праз стварэнне самабытнай нацыянальнай кнігі. Пачаўся актыўны пошук сваёй манеры, свайго стылю. Адны звярнуліся да народнага мастацтва, пераасэнсоўваючы многія яго традыцыі ў дастасаванні да кніжнай графікі. Другія далі шэраг цікавых вырашэнняў кніжнага афармлення і пацвердзілі думку аб неабходнасці авалодання спецыфічнай мовай кніжнай графікі, уменні бачыць у макеце будучае выданне, пастаянным абнаўленні арсенала графічных прыёмаў і сродкаў, якія выкарыстоўваюцца ў рабоце над кнігай.

Тэндэнцыя наватарства характарызуе дзейнасць не толькі гэтай групы майстроў: у канцы 50-х — першай палове 60-х гадоў прыкметна змяняецца творчы почырк і мастакоў старэйшага пакалення.

К канцу 50-х гадоў з ростам выпуску мастацкай літаратуры, умацаваннем паліграфічнай базы выдавецтваў павялічваецца агульная колькасць ілюстраваных кніг. Дзіцячая кніга паступова перастае быць галоўнай сферай дзейнасці мастакоў, усё часцей ствараюцца серыі ілюстрацый, арыентаваныя на дарослага чытача. Гэта непазбежнае пераразмеркаванне сіл у кніжнай графіцы адбілася на развіцці асобных яе галін. Паглыбленне працэсу спецыялізацыі дазволіла мастакам больш поўна раскрыць свае магчымасці ў адпаведнасці з характарам таленту і асабістым імкненнем.

Паварот да новых стылявых якасцей характэрны для творчасці А. Паслядовіч, якая ў другой палове 50-х гадоў актыўна займалася афармленнем кніг. Гэта адлюстравалася ў пошуку арыгінальных рашэнняў, якія прыводзіліся ў адпаведнасць не толькі са зместам, але і з вобразным ладам твора. Тонкая сувязь рэальнасці і народнай фантазіі адчуваецца ў афармленні кітайскай народнай казкі «Гара гаючых траў» (1960). З высокім графічным майстэрствам пабудавана кампазіцыя тытульнага ліста, дзе дакладна знойдзенае шрыфтавое вырашэнне дапоўнена малюнкам дзвюх птушак на бамбукавых галінках, стылізаваным у духу жывапісу «гохуа». Не звязаны непасрэдна з тэкстам малюнак дакладна перадае журботны настрой, які ўзнікае ад знаёмства са зместам. Гэты творчы прыём прадвызначыў цэлы напрамак у рабоце беларускіх мастакоў-графікаў над знешнім афармленнем кнігі, калі малюнак на вокладцы ці тытульным аркушы становіцца своеасаблівым графічным ключом, які дапамагае вобразнаму ўспрыняццю тэксту.

Праз некалькі гадоў мастачка разам з жывапісцам В. Сахненкам працуе над афармленнем паэмы Я. Коласа «Рыбакова хата» (1962) і паэмы Т. Шаўчэнкі «Кацярына» (1964). На

змену тэхніцы танальнага малюнка ў гэтых работах прыходзіць лінагравюра з яе жорсткім чорна-белым кантрастам. А. Паслядовіч у ілюстрацыях здолела стварыць разгорнутае выяўленчае апавяданне, трапна акрэсліць асобныя вобразы, знайсці характэрныя пейзажныя матывы. Дарэчы, гэта была адна з першых спроб выкарыстання гравюры ў пасляваеннай беларускай кніжнай графіцы.

У 60-я гады ў поўную сілу раскрываецца талент Г. Паплаўскага, А. Кашкурэвіча, В. Грамыкі і іншых выпускнікоў мастацкага факультэта БДТМІ, якія пачалі працаваць над афармленнем дзіцячай кнігі ў другой палове 50-х гадоў.

Дэбютам А. Кашкурэвіча ў кніжнай графіцы з'явілася афармленне невялікага зборніка вершаў для дзяцей «Юрачка» К. Буйлы (1957). У акварэльных ілюстрацыях да кнігі мастак аддае перавагу аб'ёмна-прастораваму вырашэнню. Традыцыйным застаецца падыход і ў афармленні паэтычнага зборніка «Чароўны луг» Д. Сімановіча (1959), дзе малады мастак злучае з тэкстам лёгкі акварэльны эцюд. Яго творчая думка знаходзілася нібыта ў палоне адпаведнай мастацкай традыцыі, якая патрабавала прытрымлівацца зместу твора, дакладнага паўтарэння формаў і фарбаў прадметнага свету. Разам з дзіцячымі пісьменнікамі ілюстратарам неабходна была перабудова мастацкай сістэмы ў адпаведнасці з узросшымі запатрабаваннямі чытачоў. Тое, што раней здавалася бясспрэчным дасягненнем, станавілася перашкодай у далейшым развіцці жанру. Гэта ўсё разумелі як самі беларускія мастакі, так і кіраўнікі Дзяржаўнага выдавецтва БССР. Фарміраванню прынцыпаў больш дакладнай і аб'ектыўнай ацэнкі зробленага мастакамі і паліграфістамі ў значнай ступені дапамаглі штогадовыя ўсесаюзныя конкурсы на лепшыя па мастацкаму афармленню і паліграфічнаму выкананню кнігі.

У 1959 г. у афармленні А. Кашкурэвіча выйшла беларуская народная казка «Жаронцы». Гэта кніга для мастака з'явілася пачаткам актыўнага пошуку, шырокага абнаўлення выяўленчых сродкаў у мэтах завастрэння выразнасці. Асноўным аб'ектам мастацкага эксперыменту з'явілася тут прасторавая арганізацыя старонкавых ілюстрацый. Заключаючы кампазіцыю ў традыцыйны прамавугольнік, мастак выносіць дзеянне на пярэдні план, за межы кампазіцыйнай плоскасці, у якую, як у дзверы, могуць зайсці альбо выйсці персанажы. Малюнак атрымліваецца настолькі блізкім і асязальным, што чытач пачынае адчуваць «эфект прысутнасці», робіцца жывым сведкам пацешнай барацьбы пана і яго слуг з дзедавым пеўнікам.

Мастак настойліва авалодваў сакрэтамі пабудовы кніжнай кампазіцыі, шукаў формы яе графічнага выяўлення. Танальную манеру змяніў лінеарны малюнак альбо дэкаратыўны каляровы сілуэт з дакладна падмечанымі дэталямі. Мова адлюстравання становіцца больш вобразнай, лаканічнай. Інтарэсы мастака ўсё часцей выходзяць за межы дзіцячай кнігі, цяпер ён звяртаецца да станковай графікі і афармлення мастацкай літаратуры. Такое пашырэнне творчага дыяпазону спрыяльна ўплывала на работу майстра ў кніжнай графіцы. У супастаўленні і змене жанраў і тэхнікі выпрацоўваліся здольнасць да паглыбленага ўспрыняцця літаратурнага тэксту, уменне ствараць у ілюстрацыях бачныя пластычныя вобразы, якія раскрываюць не толькі і не столькі змест, колькі выяўляюць вобразную метафару, закључаную ў вершах альбо ў прозе.

Значнай вяхой на шляху да мастацкай сталасці была яго дыпломная работа — серыя станковых ілюстрацый да рамана вядомага ісландскага пісьменніка Х. Лакснеса «Атамная станцыя» (1959). Годам пазней А. Кашкурэвіч зноў звярнуўся да гэ-

тага твора, выканаў кніжны варыянт афармлення: ілюстрацыі, пераплёт і супервокладку. Палосныя ілюстрацыі, у якіх спалучаліся розныя тэхнікі (акрамя каляровай літаграфіі былі выкарыстаны туш і пяро), атрымаліся змястоўнымі па задуме, з выразнай эмацыянальнай афарбоўкай. Калі Х. Лакснес пазнаёміўся з гэтай працай беларускага графіка, ён даў ёй высокую ацэнку.

У 1960—1962 гг. А. Кашкурэвіч выконвае для Дзяржвыда БССР ілюстрацыі і афармленне кнігі «Тваё сябры» М. Ганчарова (1960), аповесці «Паездка Гонзіка ў вёску» Б. Ржыгі (1961), зборніка вершаў для дзяцей «Дзе жыве зіма» А. Дзеружынскага (1962). У пошуках новых выяўленчых сродкаў мастак звяртаецца да лінагравюры і гравюры на пластыку. У лінагравюрах да рамана «Трэцяе пакаленне» Кузьмы Чорнага (1960) ён імкнуўся адлюстраваць гераічны і разам з тым трагічны час калектывізацыі. У ілюстрацыях дакладна ўзноўлена атмасфера сялянскага жыцця тых далёкіх дзён, цікавы тыпаж адпавядае літаратурнай аснове. Менш удалае тэхнічнае выкананне работ, асабліва заставак, у якіх адчуваецца нейкая агрубленасць і схематызм.

Найбольшых вынікаў у авалоданні новай графічнай тэхнікай дасягнуў мастак пры афармленні кнігі «Тры паэмы» Янкі Купалы (1962), выкананым у гравюры на пластыку (дыплом II ступені на Усесаюзным конкурсе). А. Кашкурэвіч зрабіў да выдання тры шмуцтытулы, на адвароце якіх франтыспісы-ілюстрацыі суседнічаюць з ілюстрацыямі-застаўкамі, канцоўкі і восем старонкавых ілюстрацый. Удала знойдзеная агульная кампазіцыя макета кнігі, адпаведнасць выразнай і эмацыянальнай графічнай мовы эпічнаму характару купалаўскіх паэм вылучаюць гэту работу сярод іншых.

Высокую ацэнку атрымала афармленне А. Кашкурэвічам рамана «Сэрца на далоні» І. Шамякіна (1964)[16]. Лаканічныя танальныя малюнкі палосных ілюстрацый, зробленыя чорнай гуашшу, стварылі своеасаблівы выяўленчы эквівалент літаратурнага зместу. Выразнасць і адметны псіхалагізм вобразаў далі падставу пісьменніку ў адным з артыкулаў назваць графіка сваім раўнапраўным сааўтарам.

Адной з лепшых работ мастака ў дзіцячай кнізе стала афармленне зборніка казак Г. Х. Андэрсена (1966). Графік імкнуўся не паўтарыць сваіх папярэднікаў, у ліку якіх былі такія выдатныя мастакі дзіцячай ілюстрацыі, як У. Канашэвіч, В. Алфееўскі, бацька і сыны Траўготы і інш. Характар выяўленчай мовы ілюстрацый дапамог мастаку пераканаўча перадаць своеасаблівасць казачнага свету, створанага вялікім дацкім пісьменнікам. Мастак смела ўжывае гратэск, іншасказанне, вобразную метафару, якія значна больш гавораць дарасламу, чым дзіцяці. Метафарычнасць вобразнага мыслення вылучае і яскравую дэкаратыўна вырашаную вокладку кнігі.

А. Кашкурэвіч, ствараючы шэраг мізансцэн-ілюстрацый, ператвараецца ў рэжысёра спектакля, у якім удзельнічаюць забаўныя, гратэскава вырашаныя персанажы казак. Усе ілюстрацыі выкананы ў тэхніцы чорна-белага малюнка тушшу. Мастак спалучае плямы сілуэта з лінеарнымі дэталямі, з вялікай вынаходлівасцю і густам распрацоўвае фактуру адзення герояў і рэчаў. Ён здолеў улавіць надзвычайнае змяшэнне забаўнага і сур'ёзнага, смешнага і журботнага, звычайнага і дзівоснага, што ляжыць у аснове казак Г. Х. Андэрсена.

У 1966 г. у афармленні А. Кашкурэвіча выйшлі кнігі «Новый дом» В. Сурскай і «Мишка-пилот» М. Ганчарова. Працягваючы пошукі выяўленчай метафары, якая дапамагае

[16] Кніга атрымала дыплом II ступені на Усесаюзным конкурсе лепшых выданняў 1964 г.

глыбей раскрыць літаратурны вобраз, мастак праявіў шмат выдумкі, выкарыстоўваў прыёмы манатыпіі, аплікацыі, дабіваючыся выразнасці ў падачы матэрыялу. Дэтальна распрацоўваючы ўсе элементы афармлення, ён імкнуўся стварыць суцэльны арыгінальны макет кнігі.

Сталым майстрам А. Кашкурэвіч зноў звяртаецца да паэмы Я. Купалы «Курган» (1967). Сувенірнае малафарматнае выданне купалаўскай паэмы на трох славянскіх мовах — беларускай, рускай і ўкраінскай — стала значнай падзеяй у беларускай кніжнай графіцы.

Удалым з'явілася вонкавае афармленне і ілюстрацыі мастака да тома выбраных твораў Янкі Купалы і Якуба Коласа «Стихотворения и поэмы» з серыі «Бібліятэка сусветнай літаратуры» (Масква, 1969). Наогул у канцы 60-х — першай палове 70-х гадоў А. Кашкурэвіч выканаў шмат цікавых работ. Сярод іх — афармленне рамана «Каласы пад сярпом тваім» у двух тамах (1968), аповесці «Чазенія» У. Караткевіча (1970), «Снежныя зімы» І. Шамякіна (1970), паэмы «Песня пра зубра» Міколы Гусоўскага (1973) і кнігі «Хатынская аповесць» А. Адамовіча (1974). Варта адзначыць мастацкае вырашэнне супервокладак — элементаў вонкавага афармлення кніг, які быў паспяхова ўжыты А. Кашкурэвічам у многіх выданнях.

Падзеі Вялікай Айчыннай вайны таксама знаходзяць адлюстраванне ў яго станковай і кніжнай графіцы. У рабоце над афармленнем кнігі А. Адамовіча, Я. Брыля і У. Калесніка «Я — з вогненнай вёскі...» (1975) А. Кашкурэвіч пры распрацоўцы макета выдання шырока выкарыстоўваў фотахроніку, асобныя фотаздымкі былі пераведзены ў фатаграфіку. Сваю задачу мастак бачыў у тым, каб усвядоміць вялізны і драматычны фотаматэрыял, надаць адабраным фотадакументам цэльнасць і кампазіцыйную вастрыню, прымусіць па-новаму загучаць ужо вядомыя ваенныя фотаздымкі.

А. Кашкурэвіч — мастак глыбока нацыянальны. І не толькі таму, што лепшыя творы яго прысвечаны беларускай літаратурнай класіцы. Зварот да беларускай гісторыі і культуры знаходзіцца ў майстра ў арганічным адзінстве з пошукамі вобразнага ладу твораў, здольнага адлюстраваць грунтоўныя пласты нацыянальнага характару без павярхоўнага этнаграфізму. У востры напружанасці вобразаў яго ілюстрацыйных цыклаў да паэм Янкі Купалы, твораў У. Караткевіча, І.Шамякіна, А. Адамовіча, І. Пташнікава і інш., станковых афортаў на партызанскую тэматыку, у якіх бачна арыентацыя на традыцыі экспрэсіянізму, адчуваецца цесная сувязь з гісторыяй Беларусі. І творчасць А. Кашкурэвіча ў гэтым плане — не выключэнне. Асаблівы драматычны пафас пачынае прыкметна вылу-

57. А. Кашкурэвіч. Ілюстрацыя да паэмы М. Гусоўскага «Песня пра зубра». 1973

чаць беларускае мастацтва сярод іншых нацыянальных школ СССР у 60—70-я гады.

Прыкладна такі ж творчы шлях прайшоў беларускі графік Г. Паплаўскі. Як і А. Кашкурэвіч, ён вучыўся ў БДТМІ і сумяшчаў вучобу з працай у выдавецтвах і часопісах. Ілюстраваннем дзіцячых кніг Г. Паплаўскі займаўся параўнальна невялікі адрэзак часу, паступова пераарыентаваўшыся ў сваёй творчасці на станковую графіку і афармленне мастацкай літаратуры для дарослых. Ён паспяхова працаваў над афармленнем гісторыка-рэвалюцыйнай і прыгодніцкай літаратуры, твораў аб падзеях ваенных гадоў і з жыцця падлеткаў.

Супрацоўніцтва з Дзяржаўным выдавецтвам БССР мастак пачаў у 1955 г. афармленнем кнігі Д. Лондана «Смок Беллю». У першых сваіх работах ён застаецца ў палоне існаваўшай у гэтай галіне традыцыі. Ілюстрацыі тушшу дакладна ўзнаўлялі асобныя эпізоды тэксту і адкрываліся жывапісна вырашанай сюжэтнай вокладкай. Уплыў жанравага жывапісу праявіўся ў распрацоўцы знешняга афармлення апавядання «Вернасць слову» М. Даніленкі, твораў «Таварыш Ваня» С. Шляху (1957), «Нашчадкі Цімура» А. Валеўскага (1959) і некаторых іншых выданняў. Рашучы адыход ад жывапіснай традыцыі адбываецца ў мастака на мяжы 50—60-х гадоў, калі на змену залішне колеравай і танальнай мадуляцыі прыйшло ўменне дабівацца вобразнага вырашэння кніжнай кампазіцыі лаканічнымі, чыста графічнымі сродкамі. Больш прадуманым і цэласным становіцца макет кнігі, увесь комплекс унутраных і знешніх элементаў афармлення.

Эвалюцыя стылю Г. Паплаўскага наглядна пацвярджае, што ў творчай моладзі Беларусі знайшлі прыкметную падтрымку пошукі многіх савецкіх майстроў, у асяроддзі якіх у канцы 50-х гадоў пачынае афармляцца новы мастацкі напрамак пад назвай «суровы стыль». Гэта стылістычная тэндэнцыя з яе лаканізмам, экспрэсіяй, смелай завостранасцю вобразаў і суровым рамантызмам, гераізацыяй і драматызацыяй з'яў жыцця ў першай палове 60-х гадоў стала вядучай.

Не толькі Г. Паплаўскі, але і такія графікі, як Л. Асецкі, Б. Забораў, І. Немагай і іншыя, у сваіх ілюстрацыйных работах імкнуліся выявіць героя ў дзеянні, у канфліктнай сітуацыі, падаць яго буйна і суцэльна, адкінуўшы дэталі і спрасціўшы асяроддзе. У моцна збітых, намаляваных у лаканічнай манеры выявах персанажаў многа агульнага з героямі жывапісных палотнаў А. і П. Смоліных, П. Асоўскага і П. Ніканава.

Найбольш выразна эвалюцыя стылю Г. Паплаўскага прасочваецца ў знешнім афармленні кнігі: ад дэкаратыўнага абагульнення малюнка («Рукавіцы генерала Даватара» В. Хомчанкі, 1960) ці злёгку падфарбаванага малюнка тушшу («Вершы, казкі, загадкі» С. Маршака, 1961) мастак пераходзіць да выкарыстання дэкаратыўна-выяўленчых магчымасцей лінагравюры («Слаўны горад Полацк» М. Палянскага, 1962). У працэсе пошуку арыгінальнага графічнага стылю мастак пайшоў па адзіна правільным шляху паглыбленага вывучэння літаратурнай асновы і стварэння вобразнай сімволікі, якая дазваляла ў лаканічнай форме выявіць стылявыя асаблівасці, нацыянальную прыналежнасць і эмацыянальную афарбоўку твора.

Прыкладам такога падыходу з'яўляецца афармленне зборніка эстонскіх народных казак «Лясны бацька» (1963). Нацыянальны дух эстонскага народнага фальклору перададзены ў ім з тонкім мастакоўскім густам.

Ствараючы непаўторны свет народных паданняў, мастак ужо не пераносіць у кампазіцыю адпаведны фрагмент з навакольнай рэчаіснасці, а імправізуе яго, абапіраючыся на літаратурную аснову і этнаграфічнае веданне часу. Палосныя ілюстрацыі

нагадваюць узорыстую пляму, якая складаецца з персанажаў казкі і іх прадметнага акружэння. Дасягаецца гэта лёгкай падфарбоўкай сілуэта і патаўшчэннем чорнага контуру, якім абведзены ўсе элементы кампазіцыі.

Кожная казка пачынаецца нескладанай ілюстрацыяй-застаўкай, выкананай у тэхніцы лінагравюры. Гравюры-застаўкі выкананы ў лаканічнай абагульненай манеры. Задача ілюстравання — не дубліраваць змест, а пазнаёміць чытача з героем твора, напрыклад са старым каралём («Цудоўнае люстэрка»), дзяўчынкай-сіратой («Чароўны млын»), зайцам («Чаму заяц не баіцца холаду»), альбо ўвесці яго ў свет казачных рэчаў, паказаць месца казачнага дзеяння. Новы матэрыял і імкненне мастака да ўзмацнення выразнасці з дапамогай выяўленчай метафары далі ў выніку прыклад арыгінальнага афармлення, смелага наватарскага падыходу да тэмы. Высокая ацэнка работы на Усесаюзным конкурсе кнігі ў 1963 г. (дыплом I ступені) зацвердзіла каштоўнасць творчых пошукаў мастака.

У выкананым сумесна з Н. Паплаўскай афармленні зборніка казак братоў Грым (1967) Г. Паплаўскі ад танальна насычаных лінагравюр з вынаходлівай распрацоўкай фактуры ідзе да тушавага малюнка пяром з уласцівай яму лінеарнасцю выяўлення выявы персанажаў і іх асяроддзя. Работа стала прадвеснікам набліжэння да афорта, які быў упершыню ў беларускай кніжнай графіцы ўжыты мастаком у ілюстрацыях да паэмы Якуба Коласа «Новая зямля» (1968).

Спецыфічны лінеарна-танальны лад, мяккасць і лірызм, уласцівыя гэтаму афортнаму цыклу Г. Паплаўскага, надалі застаўкам і палосным ілюстрацыям адпаведную эмацыянальную афарбоўку і псіхалагічную пераканальнасць. У кнізе вабіць таксама высокая якасць работы мастацкіх і тэхнічных рэдактараў, выдатны друк, і не выпадкова, што выданне прынесла мастаку шэраг узнагарод[17].

Канец 60-х — пачатак 70-х гадоў — час напружанай і плённай працы Г. Паплаўскага ў кнізе. Гэта і цікавыя, з добра знойдзеным адчуваннем своеасаблівасці старажытнай культуры паўночна-амерыканскіх індзейцаў ілюстрацыі да «Спеву аб Гаяваце» Г. Лангфэлы (1969), і аформленыя разам з Н. Паплаўскай падручнікі «Спевы» для 1-га і «Зарнічка» для 2-га класа (1970), і афорты да паэмы «Далёка да акіяна» А. Куляшова (1971), і ілюстрацыі ў тэхніцы афорта да зборніка старажытнаіндыйскай паэзіі «Цірукурал» (1974), якія ўнеслі вялікі ўклад у развіццё беларускай графікі.

У фарміраванні новых стылістычных тэндэнцый, апрача моладзі, што атрымала мастацкую адукацыю ў Мінску, важную ролю адыгралі мастакі, якія вучыліся ў вузах Масквы, Ленінграда і Прыбалтыкі і знаходзіліся пад моцным уплывам мастацкай культуры гэтых цэнтраў. У беларускім мастацтве яны сталі праваднікамі культурных дасягненняў суседніх рэспублік, умацоўваючы і пашыраючы культурныя ўзаемасувязі з імі, садзейнічаючы творчаму ўспрыняццю перадавых тэндэнцый. Усё новае, што атрымлівала жыццё ў выдадзеных кнігах і выставачных экспазіцыях краіны, служыла магутным стымулам да далейшага творчага росту і дыферэнцыяцыі стылю беларускіх мастакоў кнігі.

У канцы 50-х — пачатку 60-х гадоў кніжная графіка, таксама як і станковая, пачынае больш актыўна звяртацца да багатых традыцый народнага мастацтва. Варта адзначыць,

---

[17] Дыплом імя Ф. Скарыны на рэспубліканскім конкурсе «Мастацтва кнігі», дыплом I ступені на Усесаюзным конкурсе кнігі і дыплом «Найпрыгажэйшая кніга свету» на Міжнародным конкурсе кнігі, які праходзіў у Лейпцыгу ў 1968 г.

што гэта не з'явілася чымсьці новым у галіне кніжнага мастацтва. У Маскве паспяхова засвойвалі жывапісную народную спадчыну Ю. Васняцоў і Т. Маўрына, у Літве, абапіраючыся на традыцыі народнай графікі, стваралі свае работы А. Кучас, І. Кузьмінскіс, Д. Тарабульдэне і інш. Гэта тэндэнцыя ў развіцці савецкага графічнага мастацтва, якая ўсталявала цесныя сувязі паміж прафесійнай графікай і народным мастацтвам, вызначыла творчую біяграфію А. Лось. Пасля заканчэння графічнага факультэта Вільнюскага мастацкага інстытута маладая мастачка нейкі час працавала ў выдавецтвах Літвы, а ў 1957 г. прыехала ў Мінск. Набыты вопыт і жывыя ўражанні, наглядпае знаёмства з прыкладам плённага выкарыстоўвання традыцый народнага лубка ў афармленні кнігі дапамаглі ёй знайсці свой шлях у мастацтве.

Работа над афармленнем літаратуры для дзяцей зрабілася галоўнай справай жыцця А. Лось, хоць яна ахвотна звяртаецца і да станковай графікі. У 1958 г. у Мінску выйшлі з друку першыя кніжкі з яе малюнкамі. Амаль у кожнай з іх у якасці галоўных дзеючых асоб выступалі дзеці, над увасабленнем вобразаў якіх мастачка працавала з асаблівым задавальненнем. У сваіх работах яснымі лініямі і фарбамі яна імкнулася паказаць свет такім, якім ён адкрываецца дзецям, перадаць радасны мажорны настрой навакольнага жыцця.

На пераломе 50—60-х гадоў у жыцці А. Лось адбыліся дзве сустрэчы з калегамі па прафесіі — людзьмі, уплыў якіх вызначыў яе далейшы творчы лёс. Першай была сустрэча з выдатным майстрам дзіцячай кнігі Т. Маўрынай. Сяброўства мастачак-аднадумцаў, якія выбралі адзіны шлях спалучэння народнай дэкаратыўнай традыцыі з задачамі мастацкага афармлення дзіцячай літаратуры, прынесла абедзвюм пэўны плён.

Знаёмства з графікам Г. Якубені стала пачаткам чатырохгадовага супрацоўніцтва, у выніку якога вызначыліся контуры арыгінальнага творчага стылю. Глыбока зацікавіўшыся народнай творчасцю, А. Лось і Г. Якубені аднымі з першых сярод прафесійных мастакоў-графікаў пачалі збіраць узоры беларускіх вышывак, ткацтва і іншыя вырабы народных майстроў. Такія штодзённыя блізкія зносіны з народным мастацтвам, жаданне знайсці і вывучаць яго ў самім жыцці, а не ў экспазіцыі этнаграфічнага музея, з'явіліся той плённай асновай, на якой ствараўся іх уласны мастацкі стыль. Задача, пастаўленая мастакамі, не магла быць вырашана прамым выкарыстаннем матываў народнай арнаментыкі ў афармленні кнігі. Патрабавалася знайсці іх адлюстраванне ў пластычнай мове ілюстрацый, у пабудове самога макета кнігі.

Сумесная праца А. Лось і Г. Якубені пачалася ў 1960 г. Ужо ў 1961 г. выйшлі з друку першыя кніжкі ў іх афармленні. Назапашванне новых стылявых якасцей найбольш прыкметна выявілася ў афармленні ўкраінскай народнай казкі «Як святыя смятану елі» (1961). Арнамент, які багата аздобіў адзенне персанажаў, рэчы інтэр'ера і зрабіўся важным элементам кампазіцыі вокладкі і тытульнага аркуша, яркае ўбранне ілюстрацыйнай серыі, сугучнае ўкраінскаму народнаму мастацтву, дапамагаюць увесці чытача ў свет вясёлай народнай казкі. Вынаходліва вырашаецца задача аб'яднання малюнка, надпісу і расліннага арнаменту ў выразную кампазіцыю на вокладцы з дапамогай гнуткай гірлянды з кветак і лісця. У рабоце важную ролю адыгрывае яшчэ адзін аспект — даступная па форме, завостраная атэістычная накіраванасць ілюстрацый.

Чарговай ступенню на шляху дасягнення цэльнасці ўсіх элементаў кніжнага ўбранства з'явілася работа мастакоў над беларускай народнай

казкай «Залатая яблынька» (1962). Яны імкнуліся знайсці такую мастацкую форму ілюстравання, сама пластыка якой гаварыла б аб нацыянальнай прыналежнасці фальклорнай асновы. Ілюстрацыі ўжо не з'яўляюцца простым выяўленчым каментарыем да тэксту. Вызваліўшыся ад залішняй канкрэтызацыі і дробязнай апекі сюжэта, яны атрымалі самастойнасць вобразнага гучання. З вялікім тактам выкарыстоўваюцца магчымасці злёгку падфарбаванай гравюры на лінолеуме. Матэрыял і характар яго выкарыстання дазваляюць меркаваць, што мастакі былі знаёмы з работамі А. Макунайтэ ў галіне дзіцячай ілюстрацыі, народная стылістыка якіх закранула ўжо самы іх вобразны лад і сродкі пластычнай выразнасці. У аснове адлюстравання ляжыць патоўшчаны чорны контур, які абмалёўвае сілуэты персанажаў і дэталі ўмоўнага асяроддзя — кветкі, дрэвы, лісце і г. д. У старонкавых ілюстрацыях сюжэтная сцэна ўзбагачаецца арнаментальнымі матывамі, якія бяруць вытокі ў народнай разьбе па дрэве.

Твор народнага майстра, літаральна перанесены ў дзіцячую кнігу, выконвае добрую, але пасіўную ролю. «Для актыўнага выхаваўчага ўздзеяння, якое дапамагае пашырыць эстэтычны далягляд, дзіцяці патрэбны тонкі і тактоўны мастак-пасрэднік, які правільна разумее і народнае мастацтва і дзіцячую псіхалогію»[18]. Менавіта ў такім напрамку развівалася дараванне мастачкі, прычым па меры больш глыбокага спасціжэння ёю свету вобразаў народнага мастацтва ўсё інтэнсіўней ішоў працэс арганічнага аб'яднання кананічных мастацкіх прыёмаў з багаццем формаў і фарбаў рэчаіснасці.

1964 год у творчасці А. Лось і Г. Якубені быў адзначаны творамі, якія пераконваюць у плённасці выкарыстання такога падыходу пры распрацоўцы сучаснай тэмы ў дзіцячай кнізе. Гэта зборнік вершаў «Вяселікі» Е. Лось, «Сонечны зайчык» М. Хведаровіча і апавяданне «Андрушыны знаёмыя» Г. Васюковай, якія з'явіліся для мастакоў пачаткам новага этапу, калі спелы вопыт і талент прывялі іх да стварэння ўласнай сістэмы ў афармленні дзіцячай кнігі, свайго мастацкага стылю. Аднак гэты год стаў і апошнім годам іх сумеснай працы[19].

У другой палове 60-х гадоў мастачка шмат і плённа працуе над афармленнем паэтычнага фальклору, твораў А. Дзеружынскага, Н. Гілевіча, В. Віткі і іншых паэтаў, блізкіх па жанравай прыналежнасці фальклорнай тэматыцы. У 1968 г. выйшаў зборнік беларускіх народных казак «З рога ўсяго многа». У ілюстрацыях добра адчуваецца эмацыянальная атмасфера казачных падзей. Істотны момант сюжэта ператвараецца ў дынамічную, насычаную яркімі фарбамі выяву, якая дакладна адлюстроўвае дух народнай казачнай фантастыкі. У трактоўцы персанажаў прыкметны ўплыў вырабаў народных майстроў — выявы звяроў і птушак нагадваюць сваіх гліняных і драўляных ярка афарбаваных сабратаў. Макет выдання багата аздоблены арнаментам, які надае кнізе не толькі пэўную рытмічную арганізацыю і падкрэслівае адзінства агульнай задумы, але і прыгожы святочны выгляд.

У казцы «Ох і залатая табакерка» (1967) арнамент, які таксама прысутнічае ў кампазіцыі кожнага развароту кнігі, яшчэ больш змястоўна выконвае ролю элемента, што аб'ядноўвае макет выдання.

Уласны творчы метад А. Лось не выключае і больш графічных варыянтаў вырашэння ілюстрацый, калі ў

---

[18] Ганкина Э. Художник в современной детской книге. М., 1977. С. 118—119.

[19] Г. І. Якубені памёр у 1964 г.

якасці асноўных сродкаў пластычнай выразнасці выступае лінія, пляма сілуэта, штрыхі ўмоўнага аб'ёму і фактуры. Прырода мастацкага вобраза ў такіх работах па-ранейшаму заключаецца ў апоры на выяўленчы фальклор з яго характэрным спрашчэннем формы, усталяваным стэрэатыпам канструктыўных вырашэнняў і контурнай лініяй як адным з важных сродкаў адлюстравання. Народнае мастацтва не выкарыстоўвае натуру ў яе канкрэтных праяўленнях, ствараючы сваё кола сродкаў пластычнай выразнасці на падставе працяглага адбору, абагульнення і тыпізацыі. І ў гэтым сэнсе мастачка наследуе народнай традыцыі, але «захоўваючы традыцыйную народную першааснову ў формах паказанага прадмета ці, у некаторых выпадках, абагульняючы гэтыя формы на аснове заканамернасцей, традыцыйных для народнага мастацтва, А. Лось абагачае малюнак рысамі, прыўнесенымі сучасным і спрактыкаваным вокам»[20].

Свет казкі А. Лось — не ўмоўная схема, ён ажывае на старонках яе кніг. Выданні, аформленыя мастачкай, выконваюць выключна важную задачу азнаямлення дзіцяці з беларускай народнай культурай, робячы гэта ў даступнай дзіцячаму ўзросту форме.

Калі ў А. Лось падыход да афармлення кнігі вызначаецца сувяззю з народнай творчасцю, то ў Б. Заборава стылістычныя прыёмы выпрацоўваліся пад значным уплывам дэкаратыўнай тэндэнцыі, якая атрымала шырокае распаўсюджанне ў савецкім выяўленчым мастацтве ў 60-я гады. Б. Забораў пачаў займацца кніжнай графікай з 1958 г., калі яшчэ вучыўся на тэатральна-дэкаратыўным аддзяленні інстытута імя Сурыкава. Ён быў знаёмы з работамі маскоўскіх жывапісцаў, сярод якіх у другой палове 50-х гадоў пачаў афармляцца стылявы напрамак, што атрымаў назву «суровы стыль». Як і другая, наступная за ім стылістычная тэндэнцыя — дэкаратыўнасць, — «суровы стыль» быў свайго роду прыкметай вызвалення творчага мыслення з рамак папярэдняга разумення сутнасці рэалістычнага метаду, шляхам аднаўлення яго права на мастацкую ўмоўнасць.

Першыя ілюстрацыі Б. Заборава, выкананыя ў тэхніцы малюнка тушшу, былі данінай «суроваму стылю». Але гэта лінія ў творчасці Б. Заборава-ілюстратара, цікава распачатая ў афармленні кніг для школьнікаў («Помнік герою» Ул. Мехава (1961), «Таварыш маўзер» Г. Цыруліса і А. Імерманіса (1962) і інш.), у хуткім часе змяняецца другой, якая нясе ў сабе прыкметы ўсё больш глыбокага захаплення дэкаратыўнасцю.

Упершыню дэкаратыўнасць стала вызначальнай рысай стылю мастака ў афармленні зборніка казак А. Кобец-Філімонавай «Чытайка і Гуляйка» (1963). У рабоце над ілюстрацыямі ён выкарыстаў прыёмы стылізацыі формаў навакольнага свету ў плане своеасаблівай тэатральнай дэкарацыі. Абапіраючыся на свой вопыт у тэатральна-дэкарацыйным жывапісе, Б. Забораў задумаў ілюстрацыйную серыю як эскізы мізансцэн да вясёлага тэатралізаванага паказу, дзе персанажы вельмі падобныя на герояў лялечнага спектакля, дзейнічаюць у сплошчаным дэкаратыўным асяроддзі, умоўнасць якога (як і саміх персанажаў) акцэнтуе мастак. Вясёлая дзяўчынка-танцорка, падобная на ляльку, печ-дэкарацыя з намаляванымі на ёй талеркамі і жбанамі ствараюць тую сістэму зрокавых вобразаў, якая хоць і не з'яўляецца адзіна магчымай, але і не выклікае сумнення ў праве на існаванне ў кнізе.

Рысы метафарычнасці выяўленчага мыслення выказваюць сябе ў аформленай Б. Заборавым кнізе «Сем мастакоў» А. Кобец-Філімонавай

[20] Латун Э. І. Алена Лось. Мн., 1977. С. 30.

(1965). Але найбольш удала вынікі мастацкага эксперыменту графіка рэалізаваліся ў афармленні вясёлага паэтычнага зборніка «Раскідач» Р. Барадуліна (1969)[21]. Мастак, ствараючы вобраз дзівоснага Бая, інтуітыўна ўгадвае патрэбу малышоў у літаратурным героі, які абавязкова павінен быць дарослым, загадкавым і вельмі добрым, нягледзячы на страшэнны знешні выгляд, з якім цікава і якому самому цікава разам з дзецьмі.

Велічэзны Бай улёгся ў развароце кнігі на старонцы справа, але тут яму не хапіла месца і ён прыхапіў вялікі кавалак прасторы на левай старонцы. У параўнанні з малышамі, якія яго акружаюць, ён выглядае казачным веліканам. Лапці і зялёныя штаны з латкамі падкрэсліваюць прыгажосць яго неверагодна шырокага каштоўнага пояса. Густы зблытаны мох утварае вялікую бараду і капу валос, якія выбіваюцца з-пад маленькай шапачкі. І барада і пояс Бая выкананы мастаком з дапамогай калажа. У Бая па-хітраму прыжмурана вока, шырока раскрыты рот; побач па-смешнаму сур'ёзныя дзеці. Ідзе гульня, і мастак весела і азартна запрашае чытачоў прыняць у ёй удзел.

Дэкаратыўнасць як асноўны спосаб пабудовы выявы пераважае ў работах мастака на мяжы 60—70-х гадоў: ілюстрацыі да зборніка казак народаў Югаславіі (1970), кіргізскія народныя казкі і некаторыя іншыя. Майстар прыходзіць да сілуэтнага вырашэння, у палосных ілюстрацыях кампазіцыя поўнасцю складаецца з дынамічных чорна-белых сілуэтаў. Пазбягаючы вялікіх плям чорнага колеру, мастак тонкай белай лініяй мадэліруе складкі вопраткі, арнаментыку і г. д. Такі прынцып адлюстравання, які бярэ пачатак у мастацтве чорнафігурнай грэчаскай керамікі, атрымаў у Б. Заборава сучаснае па духу і цалкам арыгінальнае тлумачэнне.

Глыбінёй і сур'ёзнасцю мастацкай задумы вылучаюцца работы В. Шаранговіча, які прыйшоў у кніжную графіку Беларусі ў першай палове 60-х гадоў. Дэбютам яго стала афармленне зборніка вершаў для дзяцей «Сняжынкі-смяшынкі» І. Муравейкі (1962), калі малады мастак быў яшчэ студэнтам БДТМІ. Дыпломная работа В. Шаранговіча — серыя лінагравюр па матывах паэм Янкі Купалы (1966) паказала яго як удумлівага і арыгінальнага майстра, які добра засвоіў выяўленчыя магчымасці эстампа і ўмее адлюстраваць у сваіх творах выразную карціну народнага жыцця.

У хуткім часе адбылася новая сустрэча мастака з беларускай паэтычнай класікай. У 1967 г. у афармленні В. Шаранговіча выйшаў зборнік выбраных вершаў Якуба Коласа «З майго летапісу». Адчуўшы своеасаблівасць коласаўскай паэзіі, мастак ёміста і лаканічна пераклаў паэтычныя вобразы на выяўленчую мову чорна-белай лінагравюры. Лінагравюра была паспяхова ўжыта графікам у афармленні зборніка паэзіі М. Багдановіча і кнігі «10 дней, которые потрясли мир» Д. Рыда, якая выйшла ў 1968 г. у выдавецтве «Художественная литература».

Найбольш адметнай і цікавай работай В. Шаранговіча таго часу стала афармленне паэмы У. Маякоўскага «Уладзімір Ільіч Ленін» (1970), якая паклала пачатак новаму этапу ў развіцці ўласнага стылю мастака (дыплом і медаль Францыска Скарыны на Рэспубліканскім конкурсе і дыплом І ступені на Усесаюзным конкурсе на лепшыя выданні 1970 г.). На змену лінагравюры з яе вуглаватасцю і спрошчанасцю танальных суадносін прыйшла больш пластычная і багатая танальна літаграфія. Ілюстрацыі прасякнуты баявым духам і рэвалюцыйным настроем паэмы, звяртаюць увагу эпічнасцю і сімвалічным пафасам у адлюстраванні

---

[21] Дыплом II ступені на Усесаюзным конкурсе лепшых выданняў 1969 г.

тэмы. На франтыспісе графік буйным планам выканаў партрэт Леніна, які ўспрымаецца як самастойная завершаная работа. Даволі ўзбуйнены маштаб адлюстравання назіраецца і ў разваротных і палосных ілюстрацыях, якія выкананы выразна і кідка і нагадваюць манументальны роспіс.

В. Шаранговіч звярнуўся да казкі «Залаты ключык» А. Талстога (1971), выканаўшы да яе вялікую серыю ілюстрацый у тэхніцы, якая спалучала гуаш, акварэль і туш. У казачнай фантастыцы А. Талстога цудоўнае цесна нітуецца з рэальным, бытавым, сацыяльным. І калі ў выяўленні Бураціна і яго сяброў графік ідзе ад багатай мастацкай традыцыі, то пры стварэнні графічных вобразаў жабрака-шарманшчыка Карлы, Карабаса-Барабаса, Дурамара мастак ператвараецца ў псіхолага, які ў героях казкі адлюстроўвае асаблівасці рэальнага чалавечага характару.

Дэкаратыўнасць як істотная рыса мастацкага стылю характарызуе творчасць Я. Куліка. У работах гэтага майстра асабліва наглядна праяўляецца адзінства макетнай задумы і ўзаемасувязь знешніх і ўнутраных элементаў афармлення. Ілюстрацыя пры такім падыходзе ставіцца ў прамую залежнасць ад архітэктанічнай пабудовы кнігі ў цэлым, якая ў сваю чаргу падпарадкоўваецца задачы раскрыцця задумы пісьменніка і стылявых асаблівасцей літаратурнага твора. У такім плане афармлены зборнік вершаў «Чарнічка» А. Вольскага (1964). З вялікай канструкцыйнай вынаходлівасцю будуе мастак кніжныя развароты. Актыўную ролю ў дасягненні выразнасці пачынае адыгрываць кампазіцыя паласы набору і выкарыстанне шрыфтавога кантрасту.

З творчасцю Я. Куліка звязаны таксама спробы выкарыстання фотаілюстрацый і фотамантажу ў афармленні дзіцячай навукова-папулярнай кнігі. У кнізе «Необычайные приключения дедушки Антрацита и его внучат» М. У. Праўдзіна і І. Ц. Шышова мастак уключае фотаздымак у складаную кампазіцыю ілюстраванага развароту, дапаўняе яго лаканічным пяровым малюнкам, ужывае элементы аплікацыі, дабіваючыся высокай выразнасці ўсяго ансамбля кніжнага афармлення.

Кампазіцыйнаму і каларыстычнаму ўзбагачэнню вырашэнняў мастацкага афармлення выданняў 60-х гадоў спрыяў зварот да яго майстроў жывапісу М. Савіцкага, Н. Паплаўскай, Н. Шчаснай і інш., якія спрыялі працэсу фарміравання новых мастацкіх тэндэнцый у афармленні кнігі ў рэспубліцы.

Першая работа М. Савіцкага ў беларускай кніжнай графіцы — афармленне казкі «Зязюльчыны слёзы» М. Машары (1961). У ёй мастак выкарыстоўваў творчыя знаходкі майстроў кніжнай графікі «Света мастацтва», якія далі бліскучыя ўзоры спалучэння выявы і арнаменту ў графічнай кампазіцыі.

Магчымасці дэкаратыўных вырашэнняў прыцягнулі М. Савіцкага да наступных работ у кнізе. У 1964 г. у яго афармленні выйшлі «Сонечны агарод» Г. Куноўскага і «Зялянушка і Кракатушка» М. Машары. Ад прыгожых дэкаратыўных разваротаў у гэтых выданнях павявае духам вясёлай выдумкі і рацыяналізму. Мастак канструюе выяўленчы сюжэт з плоскіх каляровых сілуэтаў. У вырашэнні задач анімалістычнага характару ён улічвае спецыфіку жанру і ўзрост адрасата — і жабы, і птушкі, і насякомыя з дзіўнай натуральнасцю ажываюць у яго ілюстрацыях.

У першай палове 60-х гадоў у практыку работы Дзяржвыда БССР трывала ўваходзіць метад выдання кніг па арыгіналу-макету. Гэта патрабавала ад мастака добрага ведання паліграфічнага боку справы і садзейнічала выхаванню майстроў кнігі, якія рознабакова і творча вырашалі задачы кніжнага афармлення, умелі дабіцца адзінства ўсіх яго элементаў.

Пошук прадуманых канструкцыйных вырашэнняў, разнастайнасць прыёмаў уласцівыя творчасці маладых беларускіх ілюстратараў 60-х гадоў — П. Драчову, Л. Дубару, В. Шаранговічу, А. Салькову, А. Дэмарыну, Г. Скамарохаву. Увагай да архітэктонікі кнігі, дакладна знойдзенай пабудовай макета і добрым разуменнем асаблівасцей аўтарскага

58. А. Александровіч. Ілюстрацыя да паэмы Я. Коласа «Рыбакова хата». 1975

тэксту вылучаецца афармленне кнігі «Шчаслівага ўсплыцця» Б. Умецкага (1964), выкананае П. Драчовым. Светлыя малюнкі пяром (туш), добра ўраўнаважаныя ў кампазіцыях разваротаў з паласой набору, ствараюць на старонках кнігі ўражанне водных глыбінь з іх дзівоснай фаунай.

Істотнай рысай мастацкага стылю многіх мастакоў кнігі шасцідзесятых гадоў стаў зварот да выяўленчай метафары як да сродку, які дапамагае перадаць агульны настрой літаратурнага твора, яго падтэкст, характар вобразнага ладу. Майстры кніжнай графікі пачынаюць усё актыўней выкарыстоўваць магчымасці метафарычнай сістэмы ілюстравання. У іх ліку Г. і Н. Паплаўскія, А. Кашкурэвіч, Б. Забораў, Я. Кулік і інш.

У 60-я — першай палове 70-х гадоў паспяхова працягвала развіццё сюжэтна-апавядальная лінія ў кніжнай ілюстрацыі, якая была прадстаўлена ў асноўным работамі мастакоў старэйшага пакалення. У сутыкненні з новымі стылістычнымі плынямі яна паказала высокія мастацкія якасці, сталую каштоўнасць сваіх ідэйна-творчых прынцыпаў, якія ўвабралі ў сябе вялікі гістарычны вопыт развіцця савецкай кніжнай графікі ў 30—50-я гады.

У пачатку 60-х гадоў намячаецца адыход ад залішняй жывапіснасці мастацкай манеры ў ілюстрацыях А. Волкава. У рабоце над зборнікам беларускіх народных казак «Диво» (1962) абдуманая стрыманасць колеравага вырашэння спрыяе аб'яднанню ўсіх элементаў кніжнага афармлення. Двухколерныя застаўкі і буквіцы своеасабліва пераклікаюцца з паліхромнымі старонкавымі ілюстрацыямі, вырашанымі ва ўмоўным каларыце. У гэтым ілюстрацыйным цыкле А. Волкаў значна менш завастрае выяўленчую характарыстыку персанажаў, а імкнецца глыбей раскрыць унутраныя матывы іх паводзін. Праблема адлюстравання нацыянальнай своеасаблівасці беларускага казачнага фальклору вырашаецца мастаком на падставе вялікага асабістага вопыту ў распрацоўцы нацыянальнага казачнага тыпажу, дакладных этнаграфічных ведаў аб жыцці беларускай дарэвалюцыйнай вёскі.

Шэраг работ А. Волкава набліжаецца да сатырычнай графікі, напрыклад «Вася Веселкин летит на Лу-

ну» С. Грахоўскага (1962), «Пра жывёл і пра звяроў» У. Корбана (1963) і інш. У творчасці мастака сустракаліся і выпадкі адваротнага перакладу вобразаў кнігі ў часопісную графіку. Так, кемлівы, дапытлівы і вясёлы хлопчык Вася Вясёлкін хутка апынуўся на старонках дзіцячага часопіса «Вясёлка», здабыўшы шырокую вядомасць і сімпатыю ў беларускіх дзяцей.

Узбагачэнне графічнай манеры назіраецца ў гэтыя гады і ў творчасці В. Ціхановіча. Графік пачынае больш уважліва вывучаць характар твора, які ілюструе, імкнецца знайсці новыя мастацкія сродкі для раскрыцця яго жанрава-стылявых асаблівасцей. Найбольш яскрава гэта праявілася ў афармленні зборніка літоўскіх народных казак (1961).

В. Ціхановіч у трактоўцы літоўскіх казак, ажыццёўленай сучаснай выяўленчай мовай, здолеў з жывой непасрэднасцю бытавой інтанацыі перадаць настрой народнага апавядання, яго глыбокі маральна-этычны сэнс. За казачнай абалонкай мастак убачыў сучасныя ўяўленні народа аб жыцці, аб дабры і ліху і зрабіў задачу іх раскрыцця галоўнай у сваіх ілюстрацыях. Як і заўжды, графіку ўдаюцца выявы жывёл. Мяккім гумарам сагрэта застаўка да казкі «Почему кот моется только после еды», на якой адлюстраваны верабей, што адлятае ад абдуранага ката. Кот, які збянтэжана праводзіць вачыма згубленую здабычу, мімаволі выклікае ўсмешку.

Адной з найбольш цікавых работ В. Ціхановіча стала афармленне казкі «Конь і Леў» М. Танка (1965). Выкарыстоўваючы фламасцеры, графік надае сілуэтам выяў чыстую, яркую афарбоўку. Каляровыя плямы, апраўленыя патоўшчанай выразнай лініяй, набылі вітражную гучнасць. Упершыню каларыт у яго ілюстрацыях мае рысы такой адкрытай дэкаратыўнай накіраванасці.

Да работы над казачнай тэмай вярнуўся ў сярэдзіне 60-х гадоў і М. Гуціеў. Як і ў іншых майстроў старэйшага пакалення, у яго кніжнай графіцы гэтага часу больш прыкметна ўвага да спецыфікі дзіцячай кнігі, смеласць у абыходжанні з матэрыялам. У аформленай ім беларускай казцы «Ильюша, Иванов сын» (1965) мастак здолеў, захаваўшы прастату інтанацыі, падкрэсліць маральны пафас твора, зрабіць вобразы казкі, эпічныя па свайму характару, зразумелымі і цікавымі чытачу-дзіцяці.

Ілюстрацыі А. Волкава да зборніка беларускіх народных казак «Людзей слухай, а свой розум май» (1964), апавядання «Кавылёк» А. Пысіна (1973); кніжкі «Вада і вуда» А. Вялюгіна (1967) і «Экзамен» Р. Барадуліна (1969) у афармленні В. Ціхановіча; казкі «Цудоўная дудка» (1967) і «Каваль-Вярнідуб» А. Якімовіча (1974), аформленыя М. Гуціевым, новыя работы іншых майстроў кнігі пацвердзілі, што сюжэтна-апавядальная ілюстрацыя здольная ўвабраць у сябе многія дасягненні нашай графікі — шырыню вобразных абагульненняў, навізну сродкаў пластычнай выразнасці і г. д.

Жанравая, сюжэтна-апавядальная ілюстрацыя стала галіной творчай дзейнасці не толькі майстроў старэйшага пакалення. Выстаўка кніжнай ілюстрацыі для дзяцей і юнацтва, якая была арганізавана ў 1964 г. у Мінску, паказала, што гэты напрамак мае шмат паслядоўнікаў і сярод маладых мастакоў кнігі.

К сярэдзіне 60-х гадоў дэкаратыўная трансфармацыя формы, пазбаўленая арэолу навізны і арыгінальнасці, стала ў шэрагу выпадкаў тормазам на шляху паглыблення вобразных характарыстык. Знешняя лёгкасць у аваладанні яе фармальнымі прыёмамі пачынае прыводзіць да павярхоўнай графічнай стылізацыі і штампу. Многія мастакі кнігі адмаўляюцца ад знешняй кідкасці дэкаратыўнага стылю. У іх расце імк-

ненне выкарыстоўваць магчымасці арыгінальнага графічнага прыёму для вырашэння новых ідэйна-творчых задач.

Своеасабліва праламаліся некаторыя мастацкія тэндэнцыі ў работах Н. Паплаўскай. Хоць першыя кнігі ў афармленні мастачкі выйшлі яшчэ ў канцы 50-х гадоў, станаўленне яе творчай індывідуальнасці адбылося значна пазней і звязана са зваротам да літаратурнай казкі і казачнага фальклору.

Абрыс яе ўласнага стылю можна ўбачыць ужо ў работах 1968 г. і перш за ўсё ў афармленні «Казак» М. Горкага. Стыль, які выпрацоўвае Н. Паплаўская, аб'яднаў у сабе элементы народнага мастацтва, некаторыя прыкметы дзіцячай творчасці і тэхнічныя прыёмы сучаснай станковай акварэлі. Яго адметнымі рысамі стала імкненне да тонкай лірычнай трактоўкі вобразаў і паэтызацыі графічнага прыёму, што выкрывае сувязь яе творчага мыслення з народным жыццеўспрыманнем і народным адчуваннем формы.

У 1969 г. Н. Паплаўская праілюстравала беларускую народную казку «Музыка-чарадзей» у тэхніцы літаграфіі[22]. У ёй мастачцы ўдалося арганічна спалучыць лірычны настрой у трактоўцы сюжэта з багаццем дэкаратыўных формаў у адлюстраванні расліннага і жывёльнага свету. Тонкай, тактоўнай стылізацыяй выяў звяркоў вылучаюцца акварэлі Н. Паплаўскай да казкі Р. Кіплінга «Чаму ў слоніка доўгі нос» (1973), у якіх і слонік, і пітон, і кракадзіл уяўляюць сабой арганічнае адзінства са шчодрай экзатычнай прыродай Афрыкі.

У другой палове 60-х гадоў у савецкім выяўленчым мастацтве вызначылася тэндэнцыя, якая атрымала назву лірыка-рамантычнай. Гэта было звязана з прыходам у кніжную графіку такіх мастакоў, як Ю. Зайцаў, Я. Жылін, В. Бароўка і інш., і падрыхтавана развіццём самой літаратуры, якая ўсё актыўней авалодвала маляўнічай, глыбока вобразнай мовай, сакрэтамі паэтычнай метафары, тонкім, пранікнёным поглядам на прыроду.

Да твораў, у якіх былі прыкметныя лірыка-рамантычныя рысы, можна аднесці ілюстрацыі Ю. Кухарава да апавяданняў «Залаты конь» У. Костылева, работы А. Дэмарына, Г. Грубінай, Л. Зяневіч, М. Казлова. Гэтая тэндэнцыя, пашыраючы дыяпазон сродкаў мастацкай выразнасці ілюстрацыі, у значнай ступені спрыяла новаму, арыгінальнаму адлюстраванню тэм і сюжэтаў, што сталі ўжо традыцыйнымі.

Удала пераасэнсоўваюць народныя традыцыі ў кніжнай графіцы браты У. і М. Басалыгі. Да лепшых работ гэтых мастакоў належаць афармленыя імі «Мая Іліяда» У. Караткевіча (1969), зборнікі вершаў П. Броўкі (1971) і «Ключ жураўліны» М. Танка (1972). Іх ілюстрацыі вабяць добрым дэкаратыўным густам, тонкасцю выканання і паэтызацыяй вобразаў, якія цесна звязаны з літаратурнай асновай.

Многія таленавітыя мастакі працуюць у галіне кніжнай графікі. Іх лепшыя дасягненні не толькі ўзбагацілі скарбонку беларускага нацыянальнага мастацтва, але і набылі шырокую вядомасць ва ўсёй нашай краіне, не аднойчы прадстаўлялі рэспубліку за мяжой. Агляд усяго лепшага, што было зроблена мастакамі кнігі Беларусі на Рэспубліканскай выстаўцы кніжнай графікі ў 1976 г., з'явіўся важным пацвярджэннем плённасці абранага імі шляху, грамадскай значнасці іх творчасці.

---

[22] Дыплом II ступені на XI Усесаюзным конкурсе лепшых кніг 1969 г.

* * *

Змены ў грамадскім жыцці аказалі вызначальны ўплыў на аднаўленне публіцыстычных жанраў мастацтва. У прыватнасці, быў узноўлены беларускі агітацыйны плакат, традыцыі якога ўзыходзяць яшчэ да 20-х гадоў. На новым этапе перад мастакамі паўстала канкрэтная задача зрабіць плакат разнастайным па форме і прыёмах выканання, распрацаваць новыя тэмы для стварэння свежых і арыгінальных твораў.

Аб тагачасным становішчы плаката сведчаць матэрыялы V з'езда мастакоў Беларусі (1960), дзе заняпад беларускага плаката тлумачыўся шэрагам перашкод: лімітам паперы, у выніку чаго выдавалася не больш 10 плакатаў і 11 заклікаў, складанай сістэмай зацвярджэння эскізаў, недастатковай колькасцю майстроў жанру. Да таго ж мала працавала ў гэтым напрамку рэдакцыя выяўленчай прадукцыі Дзяржаўнага выдавецтва БССР. Вытворча-мастацкія майстэрні, якія займаліся афармленнем гарадоў да розных свят, у асноўным капіравалі сталічных творцаў. Плакаты сваімі трафарэтнымі муляжнымі фігурамі, тварамі з усмешкамі нагадвалі хутчэй за ўсё наглядныя дапаможнікі.

Пачатак 60-х гадоў з'явіўся пераломным этапам у развіцці гэтага жанру, характэрнай прыкметай якога становіцца тэндэнцыя да дэкаратыўнасці, абагульнення формы, стылізацыі. Фарміруюцца адметныя асаблівасці яго тэматычнай і выяўленчай накіраванасці, адбываецца станаўленне мастакоўскіх індывідуальнасцей[23]. У жанры плаката сталі працаваць выхаванцы розных плакатных і графічных школ Масквы, Ленінграда, Кіева, Вільнюса. Гэта мастакі Т. Ігнаценка, М. Лісоўскі, І. Радунскі, П. Калінін, А. Чуркін, Л. Чурко, Р. Ганцэвіч і інш. А стварэнне ў 1953 г. мастацкага факультэта ў БДТМІ дало неўзабаве магчымасць прыцягнуць да работы над плакатам прафесійна падрыхтаваную моладзь.

26 жніўня 1980 г. пачаў тыражавацца «Агітплакат» Саюза мастакоў Беларусі (рэдактар М. Гуціеў, старшыня секцыі плаката Т. Ігнаценка). Было наладжана выданне спосабам шаўкаграфіі каля тысячы экземпляраў плакатаў, якія распаўсюджваліся па калгасах, саўгасах, прадпрыемствах рэспублікі[24]. У 1966 г. было надрукавана 24 аркушы памерам 120×80 см. Прынцып сацзаказу ў гэтым жанры публіцыстыкі працаваў бездакорна: тэмы і сюжэты эскізаў зацвярджаліся ў ідэалагічных аддзелах гаркамаў. Гэта накладвала свой адбітак і на дзейнасць плакатыстаў. Галоўнымі лічыліся тэмы выканання рашэнняў з'ездаў партыі, міжнароднае значэнне Вялікага Кастрычніка, роля КПСС і яе правадыра У. І. Леніна ў жыцці народа, праслаўленне гераізму савецкіх людзей. Увогуле ў той час грамадска-палітычнае значэнне плаката не ставілася пад сумненне. Аднак самастойнасці ў параўнанні з іншымі відамі мастацтва, безумоўна, не было.

«Агітплакат» прыцягваў да работы мастакоў розных відаў і жанраў мастацтва. Тут актыўна супрацоўнічалі мастакі з «Беларусі» і «Вожыка», мастацка-вытворчых майстэрняў, нават жывапісцы і графікі-станкавісты. На аркушах «Агітплаката» адточвалі сваё майстэрства А. Волкаў, В. Шматаў, Л. Кроль, Л. Замах, М. Гурло, Я. Бусел, А. Чуркін, Ф. Выпас, С. Волкаў, Р. Маліноўскі, Я. Тарас і інш.

Сёння па выданнях «Агітплаката» можна скласці цікавы мастацкі

---

[23] Атраховіч А. Лаканізм, логіка, пачуцці // Мастацтва Беларусі. 1987. № 4. С. 5—8.

[24] Ігнаценка Т., Шматаў В. Прапагандыст, агітатар, выхавацель // Мастацтва Беларусі. 1984. № 8. С. 56—57.

летапіс «працоўных перамог» нашага народа — будаўніка гмахаў хімічнай вытворчасці, нафтабудаў, меліяратара, шахцёра, мартэнаўца («Вугаль знойдзены і руда ў нас! Багацейшай, Беларусь, ты стала. Пацякуць з мартэнаў, прыдзе час, рэкі беларускага металу!» А. Чысцякоў, 1966; «Зашумела Палессе і ўраз ажыло. Наваполацк паўстаў цуда-волатам і па трубах стальных пацякло беларускае «чорнае золата», Л. Замах, 1966, і інш.). Галоўным у кампазіцыях такіх аркушаў з'яўляецца сувязь чалавека і вытворчасці. У касцы, хустцы, камбінезоне, рабочы часцей за ўсё ўяўляў сабой манументальны помнік у бронзе. Нараджаліся цэлыя серыялы плакатаў, графічных станковых гравюр аб будаўнічых пляцоўках у Полацку, Гродне, Салігорску.

Лічылася, што плакат — гэта інтэрнацыянальны від мастацтва без моўных і культурных бар'ераў і патрэбна толькі інфармацыя. Але практыка паказала, што і плакат абавязаны захоўваць і развіваць нацыянальныя рысы, своеасаблівасці, мець свае тыпажы і дакументальныя атрыбуты. Серыя аркушаў аб героях часу давала цікавыя прыклады пошукаў дакументальнасці і рэалізму. Да іх адносяцца творы У. Салаўёва і І. Стасевіча пра Героя Сацыялістычнай Працы І. Сакольчыка, А. Рэпіна і паэта А. Скрыпкі пра Героя Сацыялістычнай Працы Ніну Букатую і інш.

Шлях да творчай сталасці праходзіў даволі складана, бо ўся створаная публіцыстыка больш нагадвала фотаздымкі з Дошак гонару. Натуралістычны падыход да распрацоўкі вобразаў, карціннасць самой кампазіцыі з матывамі гарызонту, святлоценявой распрацоўкі адкідвала беларускі плакат у былое. Паказальнымі для беларускіх плакатыстаў былі творы суседзяў-літоўцаў, што смела выкарыстоўвалі магчымасці каляровай палітры, не баючыся чорнай абводкі, кантрастаў, прыёмаў мантажу.

Выстаўкі станавіліся сапраўднай школай у справе вывучэння новых тэхнік і прыёмаў, запазычвання тэм і вобразаў. На Усесаюзнай выстаўцы плаката ў 1959 г. экспанаваліся творы Т. Ігнаценкі, П. Калініна, С. Раманава. У гэты час адчуваецца імкненне плакатыстаў рэспублікі да кансалідацыі, у выніку чаго яны маглі б ставіць і вырашаць свае спецыфічныя задачы — задачы жанру, які павінен не толькі выхоўваць і ідэалагічна накіроўваць, але і дэманстраваць мастацкія якасці. У 1961 г. была створана секцыя плаката Саюза мастакоў, куды ўвайшлі Т. Ігнаценка, Л. Кроль, І. Маслан, Р. Ганцэвіч, І. Радунскі.

Першая рэспубліканская выстаўка плаката прайшла ў 1968 г. На ёй экспанаваліся творы 23 мастакоў, якія ахоплівалі даволі разнастайную тэматыку ў кантэксце тагачаснай ідэалогіі — ад прызываў да перамогі камунізма да розных сельскагаспадарчых праблем. Выстаўка паказала, што беларускі плакат развіваецца ў рэчышчы агульных тэндэнцый савецкага плаката і трывала звязаны з усёй духоўнай культурай нашай краіны. Актыўна засвойваліся гераічны, сатырычны, апавядальны і прапагандысцкі жанры. Значна пашырылася кола мастакоў-плакатыстаў. На выстаўцы ўпершыню экспанаваліся работы І. Міско, І. Давідовіча, А. Гершановіча, Ю. Зайцава, П. Лысенкі, І. Капеляна і М. Моўчана[25].

Поспехі асобных плакатыстаў неўзабаве былі заўважаны. Станоўчай ацэнкі заслужылі плакаты Т. Ігнаценкі «Час не чакае!» (1958) і І. Радунскага «Чытайце, зайздросце, я грамадзянін Савецкага Саюза» (1960), якія дэманстраваліся на Усесаюзнай выстаўцы, прысвечанай 50-годдзю савецкага плаката (1967). У 1970 г. І. Радунскі прыняў удзел

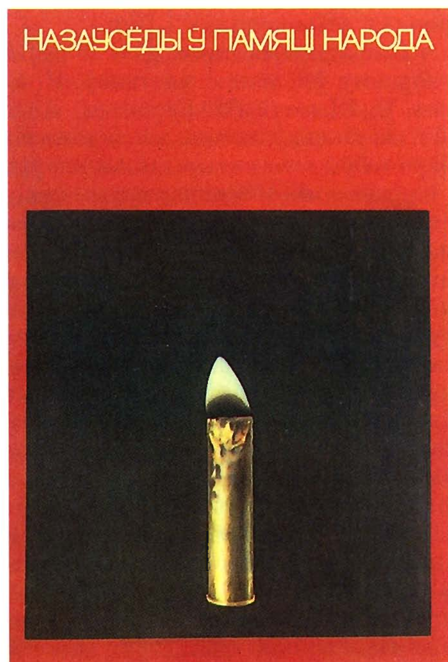
---

[25] Плакат. Першая рэспубліканская выстаўка: Каталог. Мн., 1968.

у міжнароднай выстаўцы «30 пераможных год», якая праходзіла ў Маскве.

У той час літоўскі плакат з яго квяцістасцю, яскравай пластычнай мовай, што набліжала яго да народных традыцый дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (у прыватнасці, габелена), быў для нашых мастакоў прыкладам. Да таго ж ён пачаў распрацоўваць новыя жанры — культурна-асветніцкі, відовішчны, тэатральны. Усё гэта суправаджалася пошукамі адпаведных сродкаў. Беларускі плакат яшчэ толькі пачынаў засвойваць працэсы сінтэзу вобраза і слова, карыстацца мантажным прыёмам, фотаздымкамі і г. д. Тэму роднай зямлі, яе свят, лепшых людзей патрэбна было асэнсоўваць нанава і перадаць новымі яркімі фарбамі, беларускімі словамі. Да 900-годдзя Мінска некалькі эскізаў былі надрукаваны ў «Агітплакаце». У 1966 г. М. Чэпік выканаў твор пра Мінск.

59. У. Крукоўскі. Назаўсёды ў памяці народа. 1975



Побач са словамі: «Горада-воіна — слава падвоена, сцягі вакол абеліска...» намаляваны ордэн Леніна. Цэнтрам кампазіцыі стаў абеліск Перамогі — сімвал народнай мужнасці і гераічнага мінулага беларускага народа. На доўгі час сюжэт М. Чэпіка служыў своеасаблівым прыкладам-штампам для марак і паштовак, станковых твораў.

Тэму Беларусі пачалі распрацоўваць вельмі актыўна. Сімвалам радзімы з'яўлялася постаць жанчыны, якая трымала ў руках ручнік, кветкі, сцягі, шчыты і г. д. Напрыклад, мастак Л. Замах у плакаце «Беларусь, зямля працоўнай славы...» (тэкст Х. Жычкі) стварыў тыповы вобраз беларускай дзяўчыны, што сімвалізуе Беларусь. Твор прасякнуты цеплынёй, пяшчотнай танальнасцю фарбаў — охра, жоўтая, чырвоная, сіняя. Фон аркуша размаляваны пад габелен — бягуць трактары па палях, ззяе сонейка ўверсе.

Плакат «Квітней, квітней, наш родны край!» Р. Маліноўскі выканаў каляровымі фарбамі, што ў пластычным вырашэнні больш нагадвае дэкаратыўнае пано. Выявы рабочага і жанчыны ён падпарадкоўвае аднаму стылявому прынцыпу. Па рукавах кашулі, спадніцы ідуць стужкі арнаменту. Зялёна-аранжавы каларыт удала спалучаецца з абводкай.

Тэме памяці народа, тым, хто загінуў у баях за Радзіму, беларускія мастакі прысвяцілі шмат плакатаў — амаль да кожнага свята Перамогі, дня вызвалення Мінска і іншых гарадоў. Гэта плакаты Т. Ігнаценкі «Ніхто, нішто не забыта» (1963), І. Радунскага «Подзвіг абаронцаў Брэсцкай крэпасці неўміручы» (1967) і «Беларусь! Край мой родны, партызанскі» (1967), Ф. Выпаса «Паклон салдацкім абеліскам, з якіх адбыўся вольны свет. Чырвоны сцяг над родным Мінскам і на брані ліпнёвы цвет» (1969) і інш. Яшчэ ў 50-х гадах мастак С. Раманаў адкрыў гэту тэму сваёй серыяй «Партызанам і

партызанкам Беларусі слава!» (1948), якую ён асэнсоўваў на працягу многіх гадоў. Найбольш канцэнтраванае асэнсаванне мінулага прыйдзе потым, у 70—80-я гады. На дадзеным этапе вызначаліся асноўныя тэматычныя лініі, спрабаваліся жывапісныя і графічныя варыянты пластычнай мовы.

Распрацоўваюцца ў беларускіх плакатах 60-х гадоў тэмы міжнародных падзей. У прыватнасці, пачынаецца засваенне сюжэтаў, дзе крытыкуюцца буржуазныя погляды і лад жыцця на Захадзе. У жанры сатыры працавалі А. Чуркін, Л. Кроль, А. Жыхарэвіч, М. Гурло, В. Шматаў і інш. А. Чуркін выконвае серыі аркушаў у розных выданнях, часопісах, брашурах. Дзеля большай выразнасці вобразаў мастак карыстаецца даволі шырокім арсеналам сродкаў-сімвалаў, папулярных у тыя гады: бомбы, кіпцюры драпежнікаў, боты салдат, зброя ўсіх кантынентаў, ваенныя карты і г. д. А. Чуркін стварыў шмат плакатаў пра падзеі ў В'етнаме, на Блізкім Усходзе, на Карыбскім перашыйку і г. д. Гэта «Сайгонскаяператасоўка», «У амерыканскім каледжы», «Антыкубінскі аўтамат» (усе 1967). У 1967 г. карыкатуры мастака былі выдадзены асобнай кніжкай.

У «Агітплакаце» выступалі многія графікі з творамі на тэму аб правах народаў Амерыкі: «І роўнасць, і свабода — усё за кратамі пад вывескай хвалёнай дэмакратыі» (1968) Р. Ганцэвіча (тэкст І. Загрышава), «Заліць агонь свабоды крывёй народа» (1968) М. Гурло і інш. Вайна ў В'етнаме, барацьба в'етнамскага народа за сваю незалежнасць — у аснове аркуша У. Масцерава «Ніколі не зламаць народа, што ўзняўся за сваю свабоду» (1972). На жаль, гумар і сатыра на міжнародныя тэмы не ўдаваліся беларускім плакатыстам, часцей за ўсё за дапамогай яны звярталіся да мастакоў з «цэнтра», якія мелі вялікую практыку сатыры, распрацоўваючы асобныя сюжэты на старонках «Крокодила» і інш.

60. А. Волкаў. Малюнак да сатырычнага часопіса «Вожык».

Гаспадарчыя тэмы давалі размах творчаму ўяўленню мастакоў. Я. Бусел, В. Шматаў, М. Гурло, М. Лісоўскі, А. Волкаў даволі паспяхова вялі барацьбу сваім сатырычным алоўкам і пэндзлем. Безгаспадарчасць, адміністраванне, бессаромнасць кіраўніцтва — вось кола пытанняў, якія цікавілі мастакоў-сатырыкаў. Асабліва арыгінальна, шматпланава трактуе іх Я. Бусел, выхаванец Маскоўскага паліграфічнага інстытута. Працуючы ў «Вожыку», ён пастаянна ўдзельнічае ў рэспубліканскіх, усесаюзных і міжнародных выстаўках, дзе дэманструе сваё майстэрства графіка-сатырыка. У 1975 г. выдавецтва «Вожык» надрукавала падборку яго сатырычных малюнкаў пад назвай «Лішняя вага», дзе мастак крок за крокам сродкамі графікі расказвае пра стан нашай гаспадаркі, якая ні-

кому не патрэбна, бо няма гаспадара, а кіраўніцтва бессаромна раскрадае апошняе або чакае званкоў «зверху». Плакат «Зварухнуцца сабе не дазволіць, пакуль зверху яму не пазвоняць» (1973) і іншыя дапаўняюць размову аб сацыяльных праблемах нашай рэспублікі, заганах у сельскай гаспадарцы, прамысловасці, жыцці грамадства. Разуменне ролі сатыры ў сучасным жыцці сведчыць аб сур'ёзнасці мастакоў агітацыйнага жанру, іх ідэалагічнай накіраванасці ў бок выпраўлення памылак, розных скажэнняў.

Засваенне новых жанраў плаката — відовішчнага, тэатральнага — праходзіла паступова. Увогуле перад публіцыстамі яшчэ толькі паўставалі пытанні, якія прыдзецца вырашаць у хуткім часе. На дадзеным этапе выпрабоўваліся новыя сродкі выканання графічных аркушаў, пошукі неабходных вобразаў, засваенне і асэнсаванне статуса мастака-агітатара, публіцыста.

СКУЛЬПТУРА

Прыход у беларускую скульптуру ў канцы 50-х — пачатку 60-х гадоў вялікай групы маладых мастакоў — выпускнікоў Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута і іншых мастацкіх ВНУ краіны не толькі рэзка змяніў колькасны састаў невялікага калектыву беларускіх скульптараў, але і выклікаў прыкметныя якасныя змены ў самой скульптуры. Майстрам маладога пакалення ўдалося пашырыць тэматыку твораў, значна ўзбагаціць пластычныя сродкі беларускай скульптуры ва ўсіх яе жанрах.

Гаворачы аб істотных зменах, якія адбыліся ў беларускай пластыцы ў гэтыя гады, неабходна адзначыць, што ў мастакоў пад яўным уплывам манументальных формаў скульптуры складваецца адзіны стыль. Гэтаму садзейнічала ўзвядзенне шматлікіх манументальных помнікаў на тэрыторыі Беларусі на працягу 60—70-х гадоў — ад бюстаў канкрэтных герояў да скульптурна-архітэктурных комплексаў, такіх, як Курган Славы, «Хатынь», помнік у крэпасці-героі Брэсце і інш.

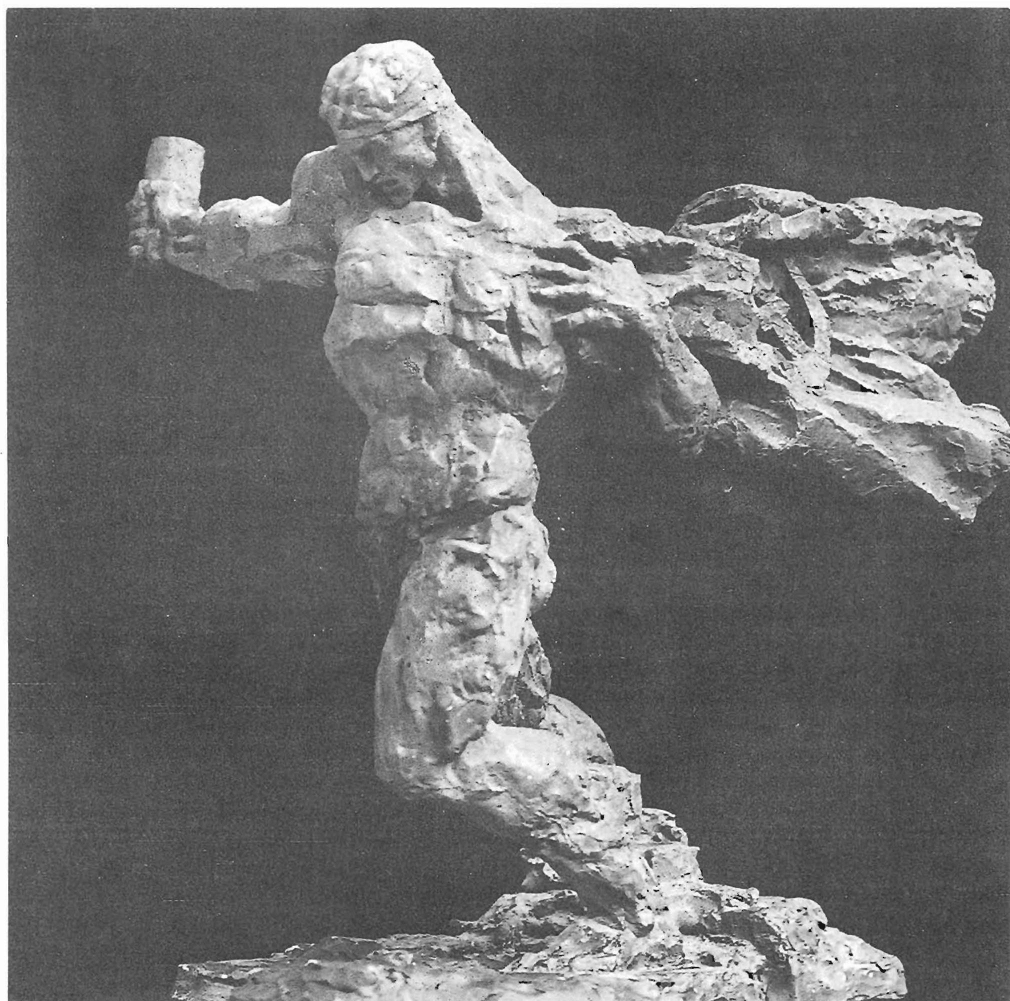
Аднак развіццё манументальных формаў скульптуры не аслабіла цікавасці скульптараў да сучаснасці. Наадварот, найбольш значныя работы, створаныя беларускімі скульптарамі ў 60—70-я гады, звязаны менавіта з вобразам сучасніка, духоўны свет якога знаходзіць пераканаўчае ўвасабленне ў новых кампазіцыйных рашэннях, ва ўзбагачэнні і ўскладненні пластычных прыёмаў.

Цікавымі ўяўляюцца пошукі ў розных жанрах скульптара А. Анікейчыка. Індывідуальнасць мастака праявілася ўжо ў першай рабоце, паказанай на рэспубліканскай мастацкай выстаўцы 1960 г.,— кампазіцыі «Вышыннікі» (1959). Малады скульптар паставіў і бліскуча вырашыў складаную задачу «ўзаемаадносін» чалавечых фігур з жорсткімі формамі будаўнічых канструкцый, размешчаных у прасторы. Ужо ў гэтай рабоце адчуваецца імкненне да героіка-рамантычнага тлумачэння вобразаў, якое стала асновай яго творчасці. Энергічныя, напорыстыя вобразы маладых вышыннікаў сталі прататыпамі яго будучых герояў — людзей дужых і смелых, надзеленых моцнымі і яркімі характарамі. Самастойнасцю падыходу да раскрыцця тэмы, арыгінальнасцю кампазіцыі і пластычнага вырашэння вызначаюцца і яго станковыя кампазіцыі гэтых гадоў — «Папараць-кветка» (1967), «Трывога» (1968), «Заклік» (1969) і інш.

У першых работах А. Анікейчыка партрэтнага жанру яшчэ не праявілася выразна тая своеасаблівасць, якая звычайна вызначае індывідуальнасць мастака, робіць яго непадобным на іншых. Відавочна, гэтым і можна растлумачыць некаторую няўстойлівасць творчай манеры скульп-

тара. У яго творах мацней, чым у іншых беларускіх скульптараў-партрэтыстаў, прыкметны ўплывы ўсялякага роду тэндэнцый, якія ўзнікалі ў той час у скульптуры, сустракаюцца выпадкі некрытычнага ўспрыняцця з'яў часовых, недаўгавечных (салоннасць, стылізатарства). Работы гэтыя (лірычныя партрэты, кампазіцыі, створаныя па ўяўленню) нясуць у сабе думку мастака, разуменне спецыфікі матэрыялаў, уменне знайсці і пабудаваць эфектную кампазіцыю, але створаны яны разумова, абстрактна, у іх нібы страчана жыццёвая пэўнасць і верагоднасць вобразаў («Партрэт дзяўчыны», 1963). Крыху іншы падыход у скульптара да вобраза канкрэтнага чалавека (партрэт Б. Я. Вішкарова, 1962). У гэтай рабоце ўнутраныя ўласцівасці характару героя ён раскрывае пры дапамозе некалькіх ясных і выразных пластычных акцэнтаў. Пазбягаючы натуралістычнага «апісання» мадэлі, розных малазначных дэталей у яе знешнім абліччы, А. Анікейчык працаваў над партрэтам па памяці, аб-

61. А. Бембель. Супраціўленне. 1968



межаваўшыся адным кантрольным сеансам пазіравання. Яму патрэбны быў толькі «адпраўны пункт», «закладка» асноўных характэрных рыс чалавека. Паводле прызнання мастака, у партрэце Б. Я. Вішкарова ён быў заклапочаны не так перадачай знешняга падабенства, як «агульных уражанняў» ад яго як асобы. Аднак не варта думаць, што скульптар «канструяваў» вобраз па загадзя падрыхтаванай схеме. У аснове партрэта заставаўся твар жывога чалавека, рысы якога мастак імкнуўся крыху змякчыць і абагуліць. Натуральна, што і партрэтнае падабенства з мадэллю ён захаваў у той меры, якая

62. М. Кандрацьеў.
Б. Луцэвіч — маці Я. Купалы. 1979

63. Г. Мурамцаў.
Партрэт кампазітара І. Лучанка. 1970

неабходна для перадачы вобраза канкрэтнага чалавека.

Партрэт Б. Я. Вішкарова — не адзіны ў А. Анікейчыка прыклад, калі ад непасрэднага ўспрыняцця натуры скульптар ідзе да складанай распрацоўкі тыповага вобраза. У больш ранняй рабоце «Галава юнака» (1960) скульптар таксама імкнуўся да тыповага ў партрэце, але як у тым, так і ў другім выпадку разуменне сучаснага вобраза заключаецца не столькі ва ўнутраным змесце сваіх герояў, колькі ў штучна наведзеных прыкметах «сучаснасці». Гэта праяўляецца ў яўным перабольшванні «значнасці» вобраза праз характэрныя, «недаказаныя» кампазіцыі партрэтаў, якія быццам бы вырастаюць з глыбы матэрыялу.

Як партрэтыст А. Анікейчык найбольш паслядоўны ў гістарычных партрэтах. Інтэлектуальнае багацце, унутраная цэльнасць і мэтанакіраванасць заўсёды вабяць яго, і ён увасабляе гэтыя рысы ў вобразах людзей мінулага. Партрэты Бетховена, Дзяржынскага, Маякоўскага, Фрунзе, Мяснікова, створаныя скульптарам у розныя гады, строга і старанна прадуманыя мастаком.

Часта звяртаўся скульптар да вобраза Янкі Купалы. Сярод беларускіх мастакоў А. Анікейчыку безумоўна належаць найбольш цікавыя распрацоўкі сінтэтычна складанага вобраза народнага паэта — пачынаючы ад надмагільнага помніка паэту (1971), помніка Я. Купалу ў беларускай сталіцы (1972), бронзавага бюста паэта ў Араў-Парку ў Нью-Йорку (1973) і заканчваючы апошнімі кампазіцыямі ў Вязынцы і Ляўках (1982). У кожным з іх адчуваецца паслядоўнае імкненне скульптара да канцэнтраванай перадачы індывідуальных і нацыянальных рыс паэта, да выяўлення духоўнай сутнасці вобраза.

Аб нястомным пошуку мастаком новых выразных сродкаў сведчаць работы, створаныя ім у розныя гады,— «Фідэль Кастра», «Чэ Гевара» (абодва 1973), «Вясна Перамогі» (1975) і інш. У апошні час А. Анікейчык шмат працаваў у манументальнай скульптуры.

Найбольш паслядоўнай у распрацоўцы вобраза сучасніка з'яўляецца творчасць Г. Мурамцава. Мастак бачыць прыгажосць чалавека ў яго натуральнасці, фізічнай разняволенасці, у вольных позах і рухах, што знайшло ўвасабленне ва «Ураджаі» (1958) — дыпломнай рабоце скульптара, аднафігурных кампазіцыях «Рамонак» і «Добры дзень, зямля цалінная» (абедзве 1962). Гэта розныя грані адной тэмы — тэмы юнацтва, радаснага маладога запалу. Г. Мурамцаў праціўнік эфектнага жэста, неапраўданага пафасу, уяўнай значнасці вобразаў. Яго героі, знешне стрыманыя, поўныя ўнутранай дынамікі, чалавечай годнасці. Першыя самастойныя работы маладога скульптара вызначылі іх аўтару асобае месца сярод беларускіх скульптараў як прыхільніку сучаснай тэмы, мастаку, які валодае абвостраным пачуццём часу, умее глыбока пранікаць у саму сутнасць характару нашага сучасніка. У пастаяннай экспазіцыі Дзяржаўнага мастацкага музея БССР знаходзіцца «Калгасніца» (1962) — адзін з лепшых твораў скульптара, у якім мастак праз асаблівую лірычную афарбоўку, эмацыянальную прыўзнятасць здолеў паказаць маральную і фізічную прыгажосць чалавека, яго здольнасць да натуральнага ўспрыняцця радасці жыцця. У вобразе маладой дзяўчыны-калгасніцы мастак убачыў і адлюстраваў рысы, агульныя для нашай моладзі, спалучыў усё лепшае і каштоўнае, што ўласціва пэўнай сацыяльнай групе людзей. Партрэты сучаснікаў, створаныя Г. Мурамцавым, вызначаюцца не толькі вялікім псіхалагічным зместам, але ў залежнасці ад канкрэтнага вобраза і пластычнай разнастайнасцю. Своеасаблівыя якасці Мурамцава-партрэтыста назапашваюцца ад партрэта да партрэта ў працэсе пастаяннага вывучэння натуры, паглыбленага аналізу верагодных, уласцівых жывым людзям якасцей характару. У сваіх работах «Партрэт кампазітара І. Лучанка» (1970), «Суддзя міжнароднай катэгорыі Б. Шчарбакоў» (1971) мастак знаходзіць новыя грані характару, і ў той жа час у іх ёсць тая лёгка ўлоўная асаблівасць, якая вызначае чалавека сённяшняга дня. Мяккая лепка, спакойная абцякальнасць скульптурных формаў, стрыманасць і ўраўнаважанасць кампазіцыйнай будовы партрэтаў — усё гэта падначалена раскрыццю гарманічна цэльных і ўнутрана змястоўных вобразаў герояў Г. Мурамцава. Аднак часта за знешне спакойнымі і выразнымі во-

бразамі скульптар выказвае нейкі неспакой, унутранае напружанне. Асабліва гэта праявілася ў партрэце кампазітара М. М. Чуркіна (1970). Вобраз абрысаваны ў крыху драматызаваным плане. На старым твары прыкметна даўняе, «застаялае» пачуццё пакуты. Пластычныя сродкі, выкарыстаныя скульптарам, тут пазбаўлены рэзкай кантрастнасці. Выразная лепка твару, вялікага носа, шырока адкрытых вачэй падкрэслена колеравымі магчымасцямі бронзы, што яшчэ больш узмацняе своеасаблівасць аблічча кампазітара.

Сучаснай трактоўкай вобраза вызначаецца і «Партрэт настаўніцы» (1967), у якім адчуваюцца пошукі новых сродкаў кампазіцыйнага плана. Яны звязаны са спецыфікай партрэтнага жанру, дзе ёсць магчымасць вылучыць, падкрэсліць індывідуальныя асаблівасці мадэлі, выкарыстоўваючы для гэтага самыя розныя сродкі скульптуры — кампазіцыйныя, пластычныя і каляровыя магчымасці. Уменне прымяніць увесь гэты багаты арсенал выяўленчых сродкаў і ёсць майстэрства мастака. Але Г. Мурамцаў не карыстаецца імі для стварэння проста «прыгожых» твораў. Знешне прыгожыя, адметныя яркай формай вырашэння, яны ніколі не аказваліся ў «канфлікце» з ідэйна-вобразным зместам, а максімальна падначалены яго раскрыццю.

Становучай з'явай беларускай пластыкі гэтых гадоў з'яўляецца зварот да кампазіцыйнага партрэта, у якім скульптары не абмяжоўваюцца толькі лепкай галавы, твару мадэлі, а шырока выкарыстоўваюць кампазіцыі бюстаў са складанымі разваротамі плячэй, паясных партрэтаў, якія ўключаюць рукі і г. д. Гэта дае магчымасць дакладна перадаць характэрны індывідуальны жэст або прафесіянальную прыналежнасць чалавека, прыкметна павышае партрэтную выразнасць скульптуры. Найбольш удалыя вырашэнні партрэтаў на аснове пашырэння кампазіцыйных магчымасцей гэтага жанру мы назіраем у творчасці Л. Гумілеўскага, пачатак якой адзначаны павышанай цікавасцю скульптара да тэмы юнацтва, фізічнай прыгажосці і сілы. У кампазіцыях «Скіф» (1959), «Так і канчаюцца школьныя гады...» (1962), «Дзяўчына са стужкай» (1963) і іншых тэма па сутнасці аднолькавая, але зусім розны падыход маладога скульптара да кожнага з сюжэтаў, розная мера абагульнення вобразаў, ступень закончанасці твора. Іменна тут ужо можна гаварыць аб пошуках у галіне кампазіцыі і пластыкі, калі прыкметным становіцца вопыт мастака, які назапашваецца ў працэсе вывучэння жывой натуры, калі выразна праглядваецца паспяховае авалоданне спецыфічнымі сродкамі скульптуры. Дзяўчына са стужкай успрымаецца яшчэ як накід, эцюд, група хлопцаў са спартыўнай лодкай і група дзяўчат-школьніц — гэта ўжо цэльныя характары моладзі: мужныя і дужыя ў першым выпадку, паэтычныя, акрыленыя марай аб будучым — у другім.

Прыкметны ўклад унёс Л. Гумілеўскі і ў вытворчую тэму, такую папулярную ў беларускім мастацтве 60—70-х гадоў. Але і тут скульптару ўласцівы свой падыход да вырашэння той ці іншай кампазіцыі. Дзякуючы ўдала знойдзенаму сціпламу, але і не банальнаму сюжэту, дакладна прытрымліваючыся верагоднай падзеі, скульптар дабіваецца адчування жывога, неадкладнага дзеяння, руху сваіх герояў. Ён не проста расказвае пра іх, а паказвае іх у звычайных і натуральных сітуацыях («Навасёлы», 1966, «Дождждык», 1975, «Поўдзень», 1976). Гэта своеасаблівыя лірычныя адступленні скульптара, які не прэтэндуе на складаны, «праграмны» змест твораў. Але наўмысная камернасць таксама чужая мастаку.

Назапашаны Л. Гумілеўскім «вытворчы» вопыт дае яму магчымасць звяртацца і да больш складаных вырашэнняў тэмы працы, стварыць у

асобных выпадках як бы сканцэнтраваны вобраз працаўніка («Змена», 1962), паказаць працоўны подзвіг («Салігорск», 1961). Але гэта ўжо «сімптомы» новага напрамку ў савецкім мастацтве, які атрымаў у 60-я гады назву «суровага стылю», адкрыта праслявіў рамантыку рабочых будняў, суровы пафас стварэння.

64. Л. Гумілеўскі. Партрэт маці. 1963

У творчасці Л. Гумілеўскага-партрэтыста адчуваецца імкненне да выяўлення духоўнай сутнасці чалавека, уменне падкрэсліць індывідуальныя асаблівасці кожнай мадэлі. Гэтай задачы скульптар падначальвае ўсе выразныя сродкі партрэта — ад пластычных асаблівасцей твару натуры да старанна прадуманай, строга адпаведнай характару вобраза кампазіцыі. Многія ўдалыя работы, створаныя Л. Гумілеўскім у розныя гады, сведчаць аб дакладным бачанні мадэлі, уменні выбраць матэрыял у адпаведнасці з задумай. Пры параўнанні яго работ лёгка выяўляецца той асноўны «стрыжань», які скульптар вылучае як галоўнае, пераважаючае ў характары таго ці іншага чалавека.

Так, у адной з ранніх работ — «Партрэце скульптара У. Папсуева» (1958) няўстойлівы, схільны да сумнення характар чалавека падкрэслены выцягнутай, нібы балансуючай кампазіцыяй партрэта, якая стварае ў гледача няпэўнае, кожны раз іншае ўяўленне аб чалавеку. І наадварот, устойлівая конусападобная кампазіцыя ў «Партрэце маці» (1963) — строгімі плоскасцямі накінутага на галаву тоўстага шаля. Мастак як бы сцвярджае непарушнасць уяўленняў аб маці, якая акумуліруе ў сабе ўсе самыя лепшыя чалавечыя пачуцці і перажыванні.

У адной з лепшых работ Л. Гумілеўскага — партрэце актрысы А. Бендавай (1972) пошукі кампазіцыйнай выразнасці знайшлі ўвасабленне ў простай і натуральнай позе маладой актрысы — чалавека вытанчанага і эмацыянальнага. Яе як бы запаволены рытм перададзены дакладна знойдзеным становішчам рук. Удала выкарыстана і тэатральная маска, якую актрыса трымае ў левай руцэ,— яна адрывае вобраз ад звычайнасці, бытавой канкрэтнасці. Выразнасці вобраза падначалены і матэрыял, з якога створаны партрэт (дрэва).

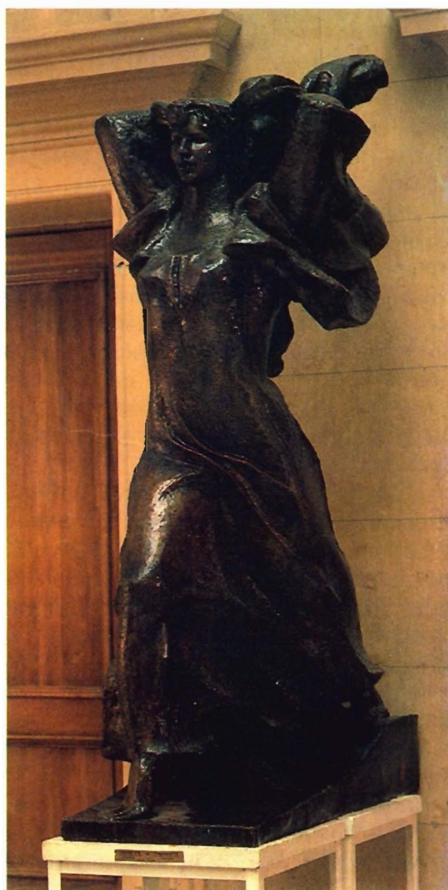
Аднак партрэтная творчасць Л. Гумілеўскага, на наш погляд, толькі «перакідны мост» ад канкрэтных вобразаў да больш глыбокіх і складаных пошукаў у станковай кампазіцыі.

Разнастайнасць творчых пошукаў, імкненне да паглыблення і пашырэння вобразных сродкаў партрэта, узрослая пластычная культура беларускіх скульптараў абумовілі павышаную цікавасць мастакоў да розных матэрыялаў. Настойлівыя спробы пранікнуць у пластыку матэрыялу, яго непаўторныя якасці — адна з асаблівасцей, якая вызначае бела-

рускую пластыку 60—70-х гадоў. Калі раней на мастацкіх выстаўках рэспублікі пераважаў «гіпс таніраваны», то ў апошнія гады зроблена вельмі шмат для вырашэння гэтай важнай праблемы. Практыка паказвае, што мастакам часта ўдаецца падначаліць задуме ўсе пластычныя ўласцівасці таго ці іншага матэрыялу.

Аб паспяховым авалоданні спецыфікай розных матэрыялаў сведчыць творчасць С. Вакара, асабліва ў такім прыгожым і разнастайным у сваіх магчымасцях матэрыяле, як дрэва. Ён паспяхова і ўпэўнена рэалізуе ў вобразах сучаснікаў і гістарычных асоб лепшыя дасягненні беларускай пластыкі. С. Вакар адносіцца да ліку тых патрабавальных да сябе скульптараў, якія рэдка паказваюць свае работы ў гіпсе, лічачы, што скульптура павінна быць даведзена да завяршэння ў матэрыяле. Мастак не раскрывае перад гледачом усіх цяжкасцей пошуку вырашэння таго ці іншага вобраза, а прапануе яму канчатковы варыянт закончанага твора. Выразнасць пластычнага мыслення, гранічная дакладнасць зместу праз вонкава простыя формы скульптуры — вызначальная асаблівасць творчасці С. Вакара.

65. Л. Гумілеўскі. Крылатая. 1973



У трактоўцы вобраза Р. Барадуліна (1965), напрыклад, С. Вакар імкнецца да выяўлення эмацыянальнага пачатку паэта. Яго складаны ўнутраны стан падкрэслены крыху ўскладненай, трапяткой лепкай твару, выраз якога лёгка мяняецца ў залежнасці ад асвятлення. Не выпадковы тут і выбар матэрыялу — бронзы. Скульптар загадзя разлічваў на яе «актыўнасць», здольнасць ствараць «эфект руху» гульнёй святлацену. Гледзячы на партрэт, не адразу пазнаеш у ім Р. Барадуліна, але скульптар і не збіраўся вылепіць нейкага натуралістычнага двайніка жывога чалавека. Ён бачыў сваю задачу ў іншым — перадаць момант паэтычнай усхваляванасці, некаторай адлучанасці. Дасягнуўшы пэўнага падабенства, неабходнага ў партрэце канкрэтнага чалавека, скульптар затым нібы забывае аб гэтым: ён беражліва захоўвае галоўнае — стан паэта.

Інакш вырашаны партрэты У. Караткевіча (1968) і П. Панчанкі (1969). Абодва выразаны з дрэва — традыцыйнага для беларускай скульптуры матэрыялу — і нават кампазіцыйна «пераклікаюцца» адзін з адным. Гэтая агульнасць рашэнняў пры больш уважлівым разглядзе набывае глыбокі сэнс — скульптар нібы падкрэслівае адзіную аснову, якая жывіць творчасць пісьменнікаў. Аднак свабодная, натуральная манера разьбы — шырокая, вялікімі плоскас-

цямі — у партрэце П. Панчанкі адрозніваецца ад крыху вычварнай, падрабязнай, як карунак, апрацоўкі паверхні дрэва ў партрэце У. Караткевіча. Такім чынам мастак не толькі ўзмацняе дэкаратыўныя якасці партрэтаў, але і падкрэслівае індывідуальную своеасаблівасць характараў гэтых людзей, іх пісьменніцкага майстэрства.

Прыклад тонкага разумення ролі матэрыялу ў стварэнні мастацкага вобраза прадэманстравала ў адной з лепшых сваіх работ В. Міхеева («Партрэт М. Іткінай», 1962). Вельмі ўдалым тут належыць лічыць вялікую ўпэўненасць скульптара, яе шырокую манеру трактоўкі паверхні каменя (чырвоны лабрадор). Гладкай аб'ёмнай мадэліроўкай рыс твару вядомай спартсменкі В. Міхеева дабіваецца вялікай выразнасці зместу вобраза. Чаргаванне гладка паліраваных буйных аб'ёмаў твару і прычоскі і своеасаблівай «фактурнай» апрацоўкі падоўжанай падстаўкі надае партрэту некаторую дэкаратыўнасць, робіць зрокава разнастайнымі пластычныя і каляровыя ўласцівасці матэрыялу. Партрэт М. Іткінай — бадай адзіны ў В. Міхеевай твор, у якім яна дасягае адзінства зместу вобраза з удала падабраным ёю матэрыялам.

Сярод многіх праблем, якія ўзнікаюць у творчасці беларускіх скульптараў, адна з галоўных — удасканаленне прафесіянальнага майстэрства. У гэтым сэнсе важныя зрухі адбыліся іменна ў разглядаемыя гады. Лепшыя творы скульптуры сталі вызначацца не толькі вялікай псіхалагічнай змястоўнасцю, але і разнастайнай індывідуальнай пластычнай трактоўкай вобразаў. Station... Становучым у гэтых цяжкіх для скульптараў пошуках з'яўляецца імкненне вырвацца з прывычнага кола завучаных прыёмаў і схем, набыць свой стыль, сваё творчае аблічча.

Цікавы падыход да вырашэння тэмы знаходзім у «Партрэце кінааператара Ю. Марухіна» (1963) Б. Маркава. Скульптару ўдалося ў непаўторным абліччы, душэўным ладзе канкрэтнага чалавека ўбачыць і пластычна ўвасобіць рысы, уласцівыя нашаму сучасніку, падкрэсліць у ім духоўную сталасць і інтэлектуальную значнасць творчай асобы. Асабліва ўдала аўтар выкарыстоўвае сродкі вобразнай характарыстыкі. Вялікай выразнасці мастак дасягае ў апрацоўцы паверхні скульптуры (прычоскі, барады), выяўляючы яе графічныя магчымасці, што ўзмацняе мастацкае ўздзеянне твора.

Партрэт як твор мастацтва траціць сэнс не толькі ў выпадку, калі мастак капіруе натуру, баючыся адарвацца ад жывой мадэлі. Смелы інтэрпрэтатар, які захапляецца вострай формай і пагарджае натурай, таксама стварае толькі чалавечую маску, а не яго партрэт. Так, на жаль, здарылася з «Хірургам» (1964) М. Якавенкі. Намер скульптара стварыць свайго роду «вобраз прафесіі» аказаўся немагчымым з-за празмернага абагульнення скульптурных формаў, відавочнага парушэння суадносін аб'ёму. Страта пачуцця рэальнай формы прывяла ў рэшце рэшт да прымітывізацыі вобраза. Так аднабаковае разуменне скульптурнасці, імкненне да вонкавай манументальнасці і лаканізму часта прыводзіць да супярэчнасцей з унутраным зместам вобраза, вырашыць якія бывае не пад сілу некаторым мастакам.

Найбольш пераканаўчыя вобразы людзей розных прафесій і характару дзейнасці былі створаны беларускімі скульптарамі ў першай палове 60-х гадоў, калі ў рэспубліцы разгарнулася гіганцкае будаўніцтва. Буйныя новабудоўлі — Салігорскі калійны камбінат, Полацкі нафтаперапрацоўчы завод, Гродзенскі азотна-тукавы і Магілёўскі лаўсанавы камбінаты, Бярозаўская і Лукомльская ДРЭС і іншыя прыцягнулі да сябе ўвагу многіх беларускіх мастакоў. Тэма працы, якая знайшла шырокае і яркае ўвасабленне ў творах жывапіс-

цаў, графікаў і скульптараў, стала адной з галоўных у беларускім мастацтве гэтага перыяду.

З даволі вялікага спісу работ на вытворчую тэматыку, створаных беларускімі скульптарамі, на жаль, не так ужо шмат яркіх і пераканаўчых вобразаў сучаснага рабочага. У большасці выпадкаў гэта павярхоўнае, «рэпартажнае» адлюстраванне канкрэтных твараў пасля чарговай паездкі на «вытворчасць». Але нават у такіх партрэтах мастакі часта карыстаюцца старымі ўяўленнямі аб людзях працы, вобразы трактуюцца ў агрубленых формах, аднастайных кампазіцыях-штампах, надзяляюцца часам не вельмі патрэбнымі атрыбутамі той або іншай прафесіі.

66. А. Анікейчык. Жаночая галава. 1961.

Найбольш прыкметнай з'явай у распрацоўцы вобразаў людзей вытворчасці стала серыя партрэтаў, створаная С. Селіханавым у 1960 г. Пасяліўшыся на даволі працяглы час у горадзе беларускіх шахцёраў, назіраючы за іх працай, сустракаючыся з імі, скульптар здолеў не толькі захапіцца цяжкай прафесіяй шахцёра, якая абавязвае быць заўсёды «ў поўным баявым», але і ўбачыць у суровых, заклапочаных людзях яркія, запамінальныя характары. Гэта сапраўды незвычайныя людзі. Дужыя, улюбёныя ў сваю прафесію, прывабныя сціпласцю і прастатой, у шахцёрскай амуніцыі, яны, як «казачныя асілкі», захапілі ўяўленне мастака. Шчыра захапляючыся шахцёрамі, С. Селіханаў далёкі ад думкі ідэалізаваць сваіх герояў. Працуючы над партрэтамі канкрэтных людзей, імкнучыся да выяўлення індывідуальнасці кожнага з іх, ён у той жа час падкрэслівае рысы і якасці характару, якія з'яўляюцца агульнымі для ўсіх. У гэтай серыі праявілася вялікая павага мастака да чалавечай асобы, да цяжкай і ганаровай прафесіі шахцёра.

Аднак прадстаўнікі розных прафесій, папулярных у беларускім мастацтве першай паловы 60-х гадоў, не заўсёды знаходзілі пераканаўчую інтэрпрэтацыю ў творчасці некаторых скульптараў. Часта такія творы вылучаюцца больш знешняй гераізацыяй вобраза, чым унутранай значнасцю, — партрэты шахтапраходчыка І. Т. Акаледава і сталявара Ф. Ф. Байкачова (абодва 1961) С. Вакара, кранаўшчыка Полацкага нафтабуда Н. Ціхановіча (1961) В. Гроса, будаўніка А. Дзягілевіча (1961) В. Міхеевай і інш. На сутнасці, у іх цяжка ўбачыць тую схему, якая ўяўляе сабой вобраз «суровага», неапраўданага ў сваёй значнасці «перадавога» рабочага. Іх асноўны недахоп у тым, што незалежна ад мадэлі ў мастака-партрэтыста міжволі ўзнікае аднолькавая, нібы загадзя запраграміраваная ідэйная канцэпцыя зместу вобраза.

Можна прывесці нямала прыкладаў, калі цікавасць скульптара да ма-

дэлі абмяжоўваецца своеасаблівым тварам натуры (партрэт качагара Полацкага нафтабуда Я. Цішука (1960) В. Гроса), магчымасцю эксперымента — выяўлення пластычных уласцівасцей і якасцей розных матэрыялаў (партрэт маладога рабочага (1962) С. Вакара), характэрнага тыпажу («Толя-трактарыст» (1964) Г. Мурамцава) і інш. Між тым нельга не заўважыць, як моцна змяніўся вобраз сучасніка, якому ў аднолькавай меры ўласцівы і інтэлектуальнасць, і высокі ўзровень тэхнічных ведаў. У беларускай партрэтнай пластыцы былі і прыклады новага, больш глыбокага вырашэння вобраза перадавога рабочага — партрэты наватара Л. І. Свістуна (1960), Г. Мурамцава, Героя Сацыялістычнай Працы І. Кулеша (1960) і дэлегаткі XXII з'езда КПСС Е. Лазарэнкі (1962) І. Міско, але яны толькі намячаюць псіхалагічна цікавыя вопыты, застаючыся за межамі сапраўднай тыпізацыі.

Калі ў вобразах беларускай інтэлігенцыі выяўляюцца рысы чалавека новага грамадства — грамадзянская актыўнасць, маральная стойкасць, у вобразах рабочых — гатоўнасць да працоўнага подзвігу, маральная і фізічная прыгажосць, то ў вобразах прадстаўнікоў калгаснай вёскі партрэтысты імкнуцца да выяўлення яркага народнага тыпу, лепшых рыс і якасцей народнага характару. Вобразы калгаснікаў часцей за ўсё ўспрымаюцца мастакамі праз асаблівую лірычную афарбоўку, эмацыянальна прыўзнята. Яны больш натуральныя і жыццёвыя. Цеплыня і чалавечнасць раскрываюцца ў простым і абаяльным абліччы даяркі Л. М. Асяюк (1963) Л. Шмакава, рысы новага чалавека падмячае ў сваіх героях С. Селіханаў (партрэты пастуха Л. Л. Вішнеўскага і механізатара В. Т. Жэўжыка, абодва 1963).

Аднак больш цікавай уяўляецца даволі шматлікая група партрэтаў, прысвечаных прадстаўнікам асобных відаў дзейнасці, дзе мастакі праз жанрава-лірычную інтэрпрэтацыю вобраза намячаюць свае, глыбока асабістыя адносіны да людзей розных прафесій. Лепшым з іх уласціва зліццё тыповага і індывідуальнага, калі ў аснову вобраза пакладзены не абстрактны, а заснаваны на шматбаковым вывучэнні канкрэтнай натуры вопыт. Гэта канцэнтрацыя вопыту, набытага ў выніку працяглага вывучэння разнастайнасці тыпаў і характараў людзей, дае магчымасць мастаку ў рэшце рэшт у непаўторным абліччы канкрэтнага чалавека ўбачыць, а потым узнавіць рысы, агульныя для пэўнай групы людзей («Будаўніца» (1967) І. Глебава, «Даярка» (1970) А. Матвеенкі і інш.).

Праблема сучасніка, якая хвалявала беларускіх скульптараў 60-х гадоў, цесна звязана з новым для беларускай партрэтнай пластыкі жанрам лірычнага партрэта, у якім мастакі імкнуліся выказаць сваё ўяўленне аб чалавеку. Створаныя на падставе канкрэтных назіранняў, яны ў той жа час абагульняюць убачанае і перажытае («Жаночая галава» (1961) А. Анікейчыка, «Партрэт студэнткі» (1960) Г. Мурамцава, «Студэнтка» (1960) І. Міско, «Жаночы партрэт» (1962) У. Ананькі).

Прыкладам глыбокага псіхалагічнага пранікнення ў складаны душэўны свет сучасніка можа быць «Жаночы партрэт» (1967) Г. Мурамцава — адзін з самых тонкіх і складаных па настрою жаночых вобразаў, створаных скульптарам. Вялікай удачай уяўляецца адзін з нямногіх жаночых вобразаў У. Лятуна («Студэнтка», 1960). Строгая чысціня, прыгажосць юнацтва, духоўная яснасць і цэласнасць характару сцвярджаюцца тут мастаком як рысы, тыповыя для сучаснага маладога чалавека.

Тэма юнацтва, актыўнага і радаснага ўспрыняцця жыцця знаходзіць канкрэтнае выяўленне ў дзіцячых вобразах — жанры, які мае ў беларускай партрэтнай пластыцы даволі

глыбокія традыцыі. Дастаткова ўспомніць «Варатара» (1957) П. Белавусава, «Партрэт сына» (1960) А. Бембеля. Веданне мастаком дзіцячай псіхалогіі, уменне некалькімі характэрнымі штрыхамі падкрэсліць своеасаблівасць сюжэтнай сітуацыі прадвызначылі «Варатару» шырокую папулярнасць.

Звяртаючыся да вобразаў дзяцей, скульптары 60-х гадоў рэдка выходзяць за рамкі асабістых сімпатый і прыхільнасцей, трактуючы дзіцячую тэму як глыбока інтымную, звязаную больш з уласнымі эмоцыямі («Галава дзяўчынкі» (1964) Я. Санько, дзіцячыя партрэты В. Міхеевай і інш.). Найбольш удалай у адлюстраванні дзіцячых вобразаў з'яўляецца работа І. Міско «Воўка» (1964). Гэты адкрыты, поўны прывабнасці твар падлетка скульптар нібы выхапіў з шумнага дваровага гурту — ён поўны засяроджанай увагі і ў той жа час бязмежнага даверу.

І. Міско нечакана раскрыўся як тонкі і глыбокі інтэрпрэтатар дзіцячай тэмы і ў іншых работах. «Партрэт дзяўчынкі», «Выдатніца», «Партрэт Лены Ярашэвіч», «Глебка» і іншыя з'явіліся амаль адначасова — у 1963—1964 гг. Гэта творы, якія сведчаць аб невычарпальных магчымасцях дзіцячага партрэта як жанру, здольнага перадаваць самыя тонкія і складаныя адценні чалавечых пачуццяў і перажыванняў. Да іх можна аднесці і такія работы скульптара, як партрэты піянераў-герояў, удзельнікаў партызанскай барацьбы ў Беларусі ў гады Вялікай Айчыннай вайны Гені Занько (1965) і Зіны Партновай (1971). У трактоўцы іх вобразаў скульптар не імкнецца да выяўлення асаблівасцей дзіцячай індывідуальнасці, як гэта відаць у партрэтах школьнікаў, а шукае сродкі выяўлення пачуццяў і настрою, уласцівых чалавеку ваенных гадоў наогул. Стойкасць, нежаданне скарыцца ворагу, цвёрды намер помсціць яму, змагацца да канца — такі іх змест. Ён вылучае гэтыя партрэты з ліку «проста дзіцячых» вобразаў, надае ім больш значнае гучанне.

Усе разгледжаныя работы беларускіх скульптараў створаны з натуры. У іх шырока раскрываюцца магчымасці мастакоў як псіхолагаў, здольных данесці да гледача не толькі вонкавае падабенства партрэтаванага, але і багацце ўнутранага зместу, своеасаблівыя рысы характару сучасніка. Работа мастака з натуры — складаны, шматэтапны працэс, які тоіць у сабе творчыя ўдачы і паражэнні. Але ёсць яшчэ адна галіна партрэта, звязаная з цяжкасцямі, прадугледзець якія бывае даволі складана,— гэта стварэнне партрэтаў па фатаграфіях або іншых іканаграфічных матэрыялах. Перавагай фатаграфіі з'яўляецца яе дакументальная дакладнасць, што дае магчымасць мастаку «ўсвядоміць» бачна-канкрэтнае аблічча чалавека. Але, з другога боку, фатаграфія часта змяшчае элемент выпадковага, не ўласцівага дадзенаму чалавеку. Яна навязвае мастаку вырашэнне вобраза на падставе гэтага выпадкова зафіксаванага аб'ектывам стану. Таму ў рабоце па фатаграфіях асабліваe значэнне набывае творчае ўяўленне мастака, здольнасць абагульняць, уменне абстрагавацца ад канкрэтнага. У гэтым сэнсе вялікую цікавасць выклікае група партрэтаў, створаных беларускімі скульптарамі ў сярэдзіне 60-х гадоў у сувязі з 50-годдзем Савецкай Арміі і паказаных на мастацкай выстаўцы «На варце міру» (1965), а затым і на другіх, прысвечаных гадавінам Савецкай Арміі. Большасць партрэтаў ваенных — Герояў Савецкага Саюза, абаронцаў Брэсцкай крэпасці, беларускіх партызан, прадстаўнікоў Мінскага падполля — не заўсёды раскрываюць усю складанасць унутраных перажыванняў людзей ваенных гадоў, ім часта не хапае той глыбіні і шчырасці пачуццяў, якімі надзелены людзі ваеннага часу. Але ў іх відавочна

«праглядваецца» эмацыянальна-філасофскі настрой саміх мастакоў, імкненне глядзець на вобраз праз прызму ўласных пачуццяў і перажыванняў.

У галерэі партрэтаў герояў адным з найбольш значных з'яўляецца «Партрэт Героя Савецкага Саюза Д. Ц. Гуляева» (1967), створаны А. Бембелем. Твар героя пададзены буйным планам, «нібы на ўвесь кадр», успрымаецца гледачом з усіх бакоў, надоўга захоўваюцца ў памяці востра падмечаныя мастаком рысы канкрэтнага героя.

Гэтая ж канкрэтнасць, вялікая верагоднасць вызначаюць і іншыя творы. Скульптары імкнуцца перадаць індывідуальныя якасці кожнага героя, асаблівасці яго характару, строга канкрэтнае знешняе аблічча і абавязковае партрэтнае падабенства.

Да ліку мастакоў, якія многа і паспяхова працуюць над вобразамі герояў Вялікай Айчыннай вайны, адносіцца і скульптар С. Вакар. Першыя яго творы — кампазіцыі «Рэйкавая вайна» (1957), «Юныя мсціўцы» (1958), «Стаяць насмерць» (1961) і іншыя сведчаць аб сур'ёзным і ўдумлівым падыходзе скульптара да распрацоўкі тэмы. У розныя гады С. Вакар стварыў запамінальныя вобразы ў партрэтах Герояў Савецкага Саюза П. Галавачова (1961), С. Шутава (1965), І. Казлоўскага (1967), К. Арлоўскага (1972), І. Бельскага і У. Амельянюка (абодва 1973) і інш.

Адзін з лепшых твораў скульптара — партрэт мінскага падпольшчыка Героя Савецкага Саюза М. Кедышкі (1967). Аб працяглым і складаным пошуку увасаблення вобраза сведчаць некалькі варыянтаў, выкананых у розных матэрыялах. У закончаным партрэце М. Кедышкі перад намі паўстае суровы, унутрана сабраны чалавек, які нібыта насцярожана ўглядаецца ў цемру вуліц акупіраванага горада. Гэтаму ўражанню садзейнічае і энергічна падняты каўнер паліто і глыбока насунуты галаўны ўбор. Як нельга лепш выбраны і матэрыял — чорны граніт: ён узмацняе і падкрэслівае непахісную, цвёрдую рашучасць героя.

Па-сапраўднаму цікавым, наватарскім быў пошук скульптара Л. Гумілеўскага ў творах на тэму Вялікай Айчыннай вайны. У трыпціху «Партызаны» (1967) яму ўдалося вырвацца з кола наглуха закрытых, «спаяных» кампазіцый, характэрных для многіх твораў беларускай скульптуры 60-х гадоў (ёсць такія работы і ў самога Л. Гумілеўскага — «Маці і сын» (1964), напрыклад). У «Партызанах» скульптару ўдалося «раскрыць» кампазіцыю, расчляніць фігуры людзей, прымусіць кожную з іх існаваць у прасторы незалежна адна ад адной, захоўваючы ў той жа час сувязь паміж сабой. Але сувязь гэта была ўжо не механічная, а сюжэтная, лагічная, псіхалагічная. У кожнай з чатырох фігур партызан прагляд-

67. С. Вакар. Партрэт Героя Савецкага Саюза М. Кедышкі. 1967

ваецца імкненне скульптара падкрэсліць галоўнае, агульнае, што аб'ядноўвае людзей,— непахісную волю і мужнасць. Аднак у той жа час кожны з іх з'яўляецца носьбітам нейкага аднаго сэнсавага пачатку. У адпаведнасці з вобразна-сэнсавай тэндэнцыяй скульптар выбірае і адзіную пластычную інтанацыю трыпціха — абагульненую форму скульптуры, адзіны энергічны рытм кампазіцыі.

Цікава задумана і вырашана, напрыклад, кампазіцыя жанравага характару — «Партызанская сям'я» (1969). У ёй удала выкарыстаны традыцыі народнай разьбы па дрэве. Але не толькі своеасаблівай пластычнай трактоўкай скульптурнай формы падкрэсліваецца народны характар вобразаў партызан. Самым цікавым тут з'яўляецца кампаноўка фігур людзей у застылай, напружанай позе, нібы ў чаканні шчаўчка фотаапарата. Гэты жартоўны тон, які мастак абраў для характарыстыкі сваіх герояў, крыху грубаватая («самадзейная») манера разьбы па дрэве пераклікаецца з прыёмамі народнага мастацтва, надзеленага ў многіх выпадках вялікай доляй гумару. Але ў гэтым творы ёсць і моманты, якія сведчаць аб прынцыпова новым разуменні скульптарам сродкаў выяўленчасці, новага падыходу да прасторавага размяшчэння скульптуры. Разнастайнасць канкрэтных вобразаў герояў выліваецца ў адзіны вобраз савецкага чалавека ваенных гадоў (С. Селіханаў — «Партрэт Героя Савецкага Саюза А. Ф. Данукалава», 1975, П. Белавусаў — «Партрэт Героя Савецкага Саюза А. Р. Саенкі», 1975).

У партрэтах Герояў Савецкага Саюза, што выканалі М. Рыжанкоў, В. Грос, І. Міско, У. Ананька, Б. Івонцьеў, Г. Мурамцаў і інш., паўстаюць вобразы людзей розных узростаў, воінскіх званняў, характару дзейнасці. Вырашаныя скульптарамі па-рознаму, гэтыя партрэты вызначаюцца маштабам, характарам лепкі, старанна прадуманым адборам дэталяў. І хоць не ўсім мастакам удаецца ў поўнай меры раскрыць складанасць перажыванняў сваіх герояў, зразумець глыбіню і шчырасць пачуццяў людзей ваеннага часу, але ім уласціва імкненне да выяўлення лепшых якасцей савецкага чалавека ў гады вайны — яго самаадданасці, маральнай стойкасці, вернасці абавязку.

Беларускія скульптары часта звяртаюцца да вобразаў людзей, лёс якіх так ці інакш быў звязаны з беларускай рэспублікай. Ім уласціва цэльнасць характараў, ідэйная пераканананасць, воля і самаадданасць. У гістарычных партрэтах скульптары стараюцца спалучыць непаўторныя індывідуальныя рысы канкрэтных герояў з характэрнымі, тыповымі якасцямі, якія аб'ядноўваюць вядомых рэвалюцыянераў наогул (партрэты М. В. Фрунзе (1963) А. Анікейчыка, і А. Ф. Мяснікова (1964) Л. Гумілеўскага).

Задачу зліцця індывідуальнага і тыповага, паказу канкрэтнага гістарычнага вобраза на фоне рэвалюцыйных падзей цікава вырашыў З. Азгур у партрэце І. К. Апанскага (1967), былога намесніка ўпаўнаважанага прадстаўніка АДПУ па Заходняму краю. Партрэт нібы вяртае гледача ў гераічныя гады грамадзянскай вайны, у атмасферу далёкіх і цяжкіх часоў. І справа тут не толькі ў знешніх сімвалах (будзёнаўка, шынель з характэрнымі пятліцамі), якія скульптар скарыстаў з вялікім мастацкім густам. Задача вобразнага зместу партрэта вызначыла і строгую аб грунтаванасць кампазіцыі, асаблівасці пластычнага рашэння бюста, які вызначаецца выразнай, хоць і крыху халоднай адточанасцю формаў.

Гераічная аснова вобразаў, якія яны ствараюць, прымушае скульптараў шукаць новыя формы абагульнення, выкарыстоўваць лепшыя традыцыі савецкай скульптуры папя-

рэдніх перыядаў. Так з'явіўся адзін з лепшых партрэтаў С. Вакара — партрэт Г. Д. Гая (1971), пластычнае вырашэнне якога ўзбагачана зваротам мастака да традыцый скульптуры 20-х гадоў. Партрэт пабудаваны на падкрэслена геаметрычнай трактоўцы скульптурных формаў, якая з'яўляецца адной з характэрных асаблівасцей савецкай скульптуры першых паслякастрычніцкіх гадоў. Узбуйненыя жарсткаватыя формы твару, падкрэслена строгая і лаканічная абмалёўка каўняра ваеннага фрэнча, рэзка ўсечаная форма плячэй і тулава, якія служаць толькі падстаўкай для галавы і магутнай шыі,— усе гэтыя прыёмы выкарыстаў скульптар як сродак вобразнай характарыстыкі, што ўзмацняе выразнасць партрэта. Гэта дало магчымасць звязаць вобраз Гая з тым часам, надаць партрэту характэрныя рысы гераічнай эпохі.

Жыццё і дзейнасць У. І. Леніна заўсёды прыцягвалі да сябе ўвагу мастакоў. Але недахоп асабістых уражанняў і патрабаванне часу — быць гранічна верагодным у трактоўцы вобраза — абумовілі адзіны для ўсіх скульптараў прынцып стварэння вобраза У. І. Леніна — па фатаграфіях. Ён пакладзены ў аснову ўсіх твораў беларускага мастацтва, звязаных з яго вобразам.

Па меры набыцця вопыту мастакі пачынаюць адыходзіць ад гіпнатычнага ўплыву фотадакументаў, хоць яны з'яўляюцца і назаўсёды застануцца першакрыніцай для вывучэння аблічча правадыра і яго эпохі. Работы 60-х гадоў значна пашырылі ідэйна-мастацкае тлумачэнне вобраза У. І. Леніна, узбагацілі арсенал кампазіцыйных і пластычных прыёмаў.

Партрэт «У. І. Ленін» (1967) не толькі творчая ўдача П. Белавусава, але і адзін з самых значных твораў на ленінскую тэму ў беларускай скульптуры тых гадоў. Каштоўнасць яго ў тым, што скульптар не абмежаваўся дасягнутым падабенствам. Ён рашуча адмовіўся ад дробных знешніх характарыстык вобраза У. І. Леніна, трактуючы яго глыбей, шырэй, больш змястоўна.

Да тэмы рэвалюцыі і вобраза Леніна звярнуўся і Л. Гумілеўскі. Кампазіцыі «Кастрычнік» (1974) скульптар імкнецца надаць сімвалічнае гучанне. Асаблівая прыўзнятасць вобразаў правадыра рэвалюцыі і трубача — яе вяшчальніка і прадвесніка — даступная гледачу і не патрабуе асаблівай расшыфроўкі. Але разам з тым, усведамляючы ролю трубача ў кампазіцыі, гледачу цяжка пагадзіцца з яго трактоўкай, празмерна утрыраванай, нават гратэскавай.

У 60-я гады пачынаецца новы перыяд развіцця м а н у м е н т а л ь н а г а м а с т а ц т в а Беларусі. У рэспубліцы ствараюцца найбольш буйныя і цікавыя помнікі, манументы, мемарыяльныя комплексы. Разам з праектаваннем мемарыяльных комплексаў беларускія манументалісты плённа працуюць над статуарнымі помнікамі і помнікамі-бюстамі.

Значная ўвага надаецца ў гэтыя гады стварэнню партрэтных помнікаў двойчы Героям Савецкага Саюза. Прыўзнята-гераічным строем вылучаецца помнік-бюст Герою Савецкага Саюза маршалу В. Д. Сакалоўскаму (скульпт. Г. Мурамцаў, архіт. В. Аладаў), высокія маральныя якасці савецкага чалавека адлюстраваны ў помніку Герою Савецкага Саюза генералу Д. І. Карбышаву (скульпт. В. Даненкаў) — абодва ў Гродне; шчырасцю і цеплынёй прываблiваюць невялікія помнікі-бюсты юным партызанкам В. Саломавай у в. Лаша Гродзенскага раёна (скульпт. В. Даненкаў) і Л. Сечка ў г. п. Любча Навагрудскага раёна (скульпт. В. Грос). Адзін з лепшых сярод іх — помнік сакратару падпольнага райкома КСМЗБ Мікалаю Арцюху ў Карэлічах (скульпт. Г. Мурамцаў). Размешчаныя на невялікіх плошчах, бульварах, перад будынка-

мі грамадскага прызначэння ў процілегласць дынамічнай атмасферы горада, яны быццам бы ачалавечваюць прастору, наводзяць на роздум, на інтымнае эмацыянальнае перажыванне. У іх удала спалучаецца манументальнасць і камернасць.

У 60-я гады працягваецца работа над ленінскай тэматыкай. У яе актыўна ўключаюцца прадстаўнікі новага пакалення беларускіх скульптараў: А. Анікейчык, І. Глебаў, Б. Івонцьеў, І. Краўчанка, Г. Мурамцаў, А. Заспіцкі, У. Ананька, В. Папоў і інш. Яны шукаюць новыя аспекты вырашэння помнікаў правадыру. Імкнучыся да сінтэзу з асяроддзем, скульптары ўжываюць новыя кампазіцыйныя прыёмы, якія адпавядаюць сучаснай архітэктуры.

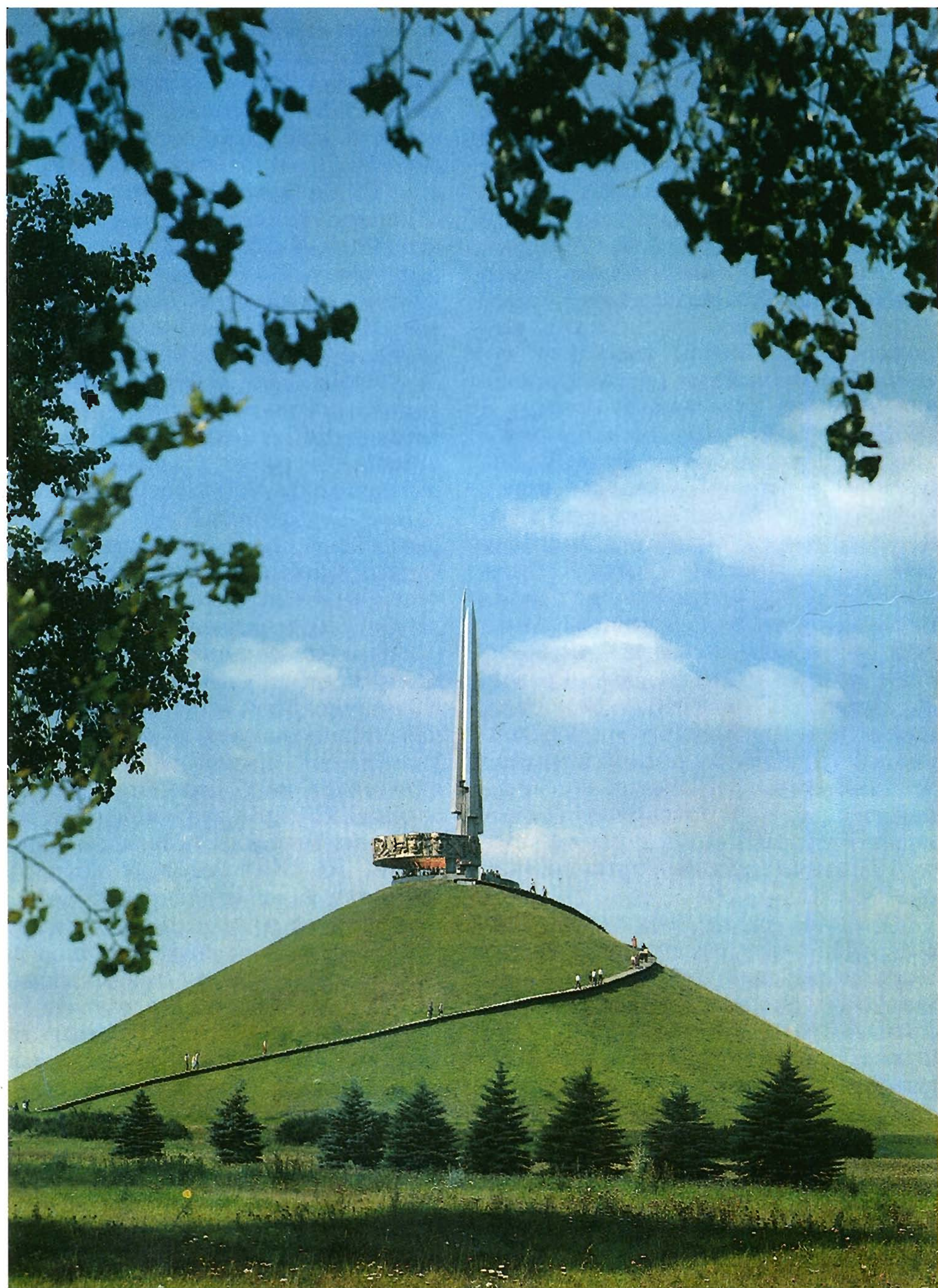
У многіх гарадах і вёсках рэспублікі ў 60-я гады былі ўстаноўлены помнікі ў гонар савецкіх воінаў і партызан: Маладзечне (скульпт. А. Заспіцкі, І. Глебаў), Віцебску (архіт. Ю. Шпіт, скульпт. Я. Печкін, Б. Маркаў) і інш. У гонар першага залпу «кацюш» (14 ліпеня 1941 г.) быў пабудаваны мемарыяльны комплекс у Оршы (архіт. Ю. Градаў, Л. Левін, В. Занковіч), у структуру якога ўключана рэактыўная ўстаноўка БМ-13. Той жа прыём злучэння ваеннай тэхнікі, створанай інжынернай думкай, і архітэктурных формаў надае своеасаблівасць помніку-катэру ў Пінску (архіт. М. Заржэцкі, інж. М. Кругліцкі).

У 1960 г. па ініцыятыве ЦК ЛКСМБ было распачата будаўніцтва серыі памятных знакаў і помнікаў у гонар подзвігаў савецкай моладзі ў барацьбе з фашызмам. У пошуках лаканічнага знака-метафары выкарыстоўваюцца скульптурныя і архітэктурныя формы, якія ўступаюць у своеасаблівы сінтэз паміж сабой. Лаканічная архітэктура і нібы рубленыя формы рэльефу надаюць гэтым помнікам спрошчанасць і разам з тым цэльнасць вырашэння. Гэтая палярнасць у трактоўцы — ад апісальнасці помнікаў першых пасляваенных гадоў да празмернай абагульненасці і нават схематызму характэрна для пачатку 60-х гадоў і абумоўлена пошукам новых сродкаў выразнасці. Пацвярджэннем з'яўляюцца памятныя знакі Л. Даватару ў в. Хоціна Віцебскай вобласці (1964, скульпт. М. Рыжанкоў, архіт. В. Занковіч, Л. Левін), К. Заслонаву (1964, скульпт. Г. Мурамцаў, архіт. Л. Левін, В. Занковіч), помнікі экіпажу самалёта М. Гастэлы каля Радашковіч (1964—1975, скульпт. А. Анікейчык, архіт. В. Занковіч, Л. Левін), юнаму партызану М. Гойшыку ў вёсцы Міхнавічы Івацэвіцкага раёна (1968, скульпт. М. Рыжанкоў, архіт. Л. Левін, В. Занковіч), помнік падпольшчыкам Асінторфу, устаноўлены ў 1967 г. ля вёскі Буда Дубровенскага раёна (скульпт. Г. Мурамцаў, архіт. В. Занковіч, Л. Левін). За скульптуру для апошняга Г. Мурамцаў быў удастоены звання лаўрэата рэспубліканскага конкурсу Ленінскага камсамола на лепшыя творы літаратуры і мастацтва 1976 г.

Некаторыя мемарыялы ўзніклі стыхійна, без удзелу спецыялістаў, сіламі мясцовых майстроў. Яны ўвекавечваюць памяць аб загінуўшых і ўслаўляюць жыццё ў тых формах, якія склаліся ў гэтай мясцовасці і асабліва блізкія і зразумелыя яе жыхарам (мемарыялы ў Маладзечанскім раёне, на Брэстчыне). Дзякуючы крыніцам народнай творчасці ўзбагачаецца мова прафесійных мастакоў. Старыя формы трансфармуюцца, панаваму тлумачацца традыцыйныя, якія ідуць з глыбіні стагоддзяў.

Будаўніцтва курганоў Славы і Памяці ў Беларусі ў 70-я гады развівалася масава. Прыкладам узаемадзеяння традыцыйнай формы кургана і архітэктурна-пластычных формаў можа быць помнік партызанам на возеры Нарач (1968, скульпт. Я. Печкін, Б. Маркаў, архіт. Ю. Шпіт). Ён збудаваны на натуральным узвышшы, якое нагадвала па

68. Мінск. Курган Славы.
Скульпт. А. Бембель, А. Арцімовіч, архіт.
А. Стаховіч, Л. Міцкевіч. 1969



форме прывычны сілуэт кургана. На вяршыні яго ўзведзены абеліск з маналітнага бетону. Дзве ніжнія секцыі вышынёй 5,5 м займаюць тэматычныя рэльефы з фігурамі партызан у дынамічных позах, якія перадаюць эпізоды партызанскага бою.

У кожным з рэльефаў адбіваецца індывідуальная творчая манера аўтара, але гэта не перашкаджае іх цэласнаму ўспрыняццю. 25-метровы абеліск выглядае лёгкім дзякуючы арыгінальнай форме звужаных уверсе граней з рознымі сілуэтамі і зрэзанай верхняй часткай, а таксама ўдаламу выкарыстанню светлага цэменту і белай мармуровай крошкі з натуральнай апрацоўкай паверхні пад бучарду. Да абеліска вядзе парадная лесвіца, побач з якой — мемарыяльныя пліты з назвамі партызанскіх брыгад, напісанымі буйным і ясным шрыфтам. Гармонія прыроды і прыўнесеных архітэктурна-пластычных аб'ёмаў, якія вырашаны з пачуццём такту і разумення ландшафтнай архітэктуры, вылучае помнік партызанам на возеры Нарач і ставіць яго ў лік прыкметных твораў гэтага жанру.

Традыцыйная форма кургана атрымлівае вострасучаснае гучанне ў Кургане Славы Савецкай Арміі — вызваліцельніцы Беларусі, пабудаваным у 1969 г. на месцы адной са значных бітваў аперацыі «Баграціён» (скульпт. А. Бембель, А. Арцімовіч, архіт. Л. Міцкевіч, А. Стаховіч, інж. В. Лапцэвіч). Велічны курган узвышаецца, над былымі палямі бітваў. Ён праглядваецца здалёк — з шашы, з чыгункі. Серабрыстыя штыкі-абеліскі, што ўвенчваюць яго, сімвалізуюць аб'яднаныя франты, якія разграмілі нямецкую групоўку «Цэнтр». Аснову чатырох штыкоў акружае канструктыўнае кальцо, якое ўспрымаецца адначасова як вянец славы. На ім — барэльефы з выявамі суровых твараў воінаў — прадстаўнікоў розных родаў войск, што прымалі ўдзел у вялікай бітве. Падыход да помніка візуальна фіксуецца мемарыяльнай плітой з кароткім інфармацыйным надпісам. Ад шырокай тэрасы за плітою пачынаюцца дзве стужкі лесвіцы, якія быццам лаўровы вянок ляжаць на правільным конусе кургана. Яны вядуць на вяршыню, на агульную пляцоўку, адкуль відаць усё наваколле, што было сведкам баёў. Сэнсавы змест помніка раскрываецца ў барэльефах на знешняй паверхні кальца і ў мазаіцы на яго ўнутраным баку, а таксама ў пластычнай прапрацоўцы сімвалічных штыкоў. Чырвоны каларыт мазаікі, быццам асветленай знутры, залатая смальта, якая пакрывае паверхню рэльефаў, серабрысты колер штыкоў разам з зялёным травяным покрывам паверхні ўзгорка ствараюць моцны дэкаратыўны эфект. Выявы ордэнаў Айчыннай вайны і Славы нібы замацоўваюць блок штыкоў з кальцом (гэта апраўдана і канструктыўна). З унутранага боку змешчаны надпіс «Арміі Савецкай — Арміі-вызваліцельніцы — слава!». У гэтым мануменце відавочна больш складаная інтэграцыя архітэктурных і скульптурных элементаў, зліццё выяўленчай формы з канструктыўнай. Помнік засвойвае дасягненні сучаснай архітэктуры, прынцыпы яе архітэктонікі, своеасаблівых злучэнняў нясучых і нясомых частак, асабліва кансольных вырашэнняў, калі кропка апоры дае пачатак дынамічнай форме, якая нібы ўзлятае ўверх і раскручваецца на многіх восях. Выяўляюцца новыя канструктыўныя і мастацкія асаблівасці дапаможных частак помніка, што спрыяе стварэнню неабходнага мікраасяроддзя вакол яго.

Стварэнне помнікаў гераізму народа ў гады Вялікай Айчыннай вайны аб'яднала адной мэтай мастакоў розных рэспублік і стала агульнай справай. Пры ўсёй рознасці формаў, непаўторнасці кожнага мемарыяльнага ансамбля можна адзначыць пэўную тэндэнцыю ў складан-

ні стылістыкі мемарыялаў. Часцей за ўсё гэта відавочны пераход ад монацэнтрычных кампазіцый да поліцэнтрычных са складанай прасторавай структурай. Адкрытая, незамкнёная прастора дае магчымасць увайсці наведвальніку на тэрыторыю помніка, успрыняць яго з розных пунктаў, у розных злучэннях яго элементаў. Такое вырашэнне характэрна для мемарыяльнага комплексу Музея савецка-польскай баявой садружнасці ў пасёлку Леніна Магілёўскай вобласці (1968).

Вобразна-пластычная канцэпцыя гэтага комплексу дэманструе развіццё мемарыяла ў кірунку ад прадольна-восевага, монацэнтрычнага, монафункцыянальнага да асіметрычнай кампазіцыі з асаблівай структурай вобразна сфарміраванай прасторы. Аўтарскі калектыў, у які ўваходзілі архітэктар Я. Белапольскі і скульптар У. Цыгаль (Масква), здолеў захаваць знойдзеныя беларускім архітэктарам В. Волчакам прасторавыя сувязі першай чаргі мемарыяла, надаць яму цэласнасць пры дапамозе галоўнага элемента комплексу — Музея савецка-польскай баявой садружнасці. Мемарыял размешчаны ў жывапісным ландшафце. Музей вырашаны як невысокае цэнтрычнае збудаванне. Купал, які перакрывае будынак, нагадвае салдацкую каску. Перад уваходам устаноўлена стэла. На версе яе — сцяг, дрэўка якога сціскаюць дзве рукі — сімвал савецка-польскай баявой садружнасці. На будынку музея — барэльефныя выявы пяціканцовай зоркі і арла.

У сакавіку 1956 г. было прынята рашэнне Савета Міністраў БССР аб праектаванні помніка героям Брэсцкай крэпасці і аб'яўлены ўсесаюзны конкурс на яго распрацоўку.

У конкурсах 1956, 1959, 1965 гг. удзельнічалі многія беларускія мастакі, скульптары і архітэктары, а таксама шматлікія калектывы архітэктараў, скульптараў і мастакоў з Масквы, Ленінграда, Кіева, Рыгі і іншых гарадоў краіны. Да ліку лепшых былі аднесены работы двух творчых калектываў пад дэвізамі «Цвярдзей за камень» (архіт. М. Былінкін, А. Макараў, А. Марэніч, Н. Мілавідаў, Г. Саевіч, скульпт. М. Альтшулер — Масква, Баранавічы) і «Бяссмерце» (архіт. Г. Сысоеў, Ю. Грыгор'еў, В. Марокін, Я. Цюкаў, скульпт. А. Бембель, мастак І. Стасевіч — Мінск). Пры ўсёй індывідуальнасці дзвюх праектных прапаноў іх аб'ядноўвала тое, што аўтары не абмежаваліся толькі ўстаноўкай манумента, а высунулі новую канцэпцыю развітой прасторавай кампазіцыі з галоўнымі манументамі і выразным функцыянальным заніраваннем мемарыяльнага комплексу. У праекце «Цвярдзей за камень» галоўны манумент вырашаўся ў выглядзе кантрастнай кампазіцыі, якая ўключала маналітны бетонны куб з тэматычнымі рэльефамі з чатырох бакоў і высокай вертыкалі штыка-абеліска. У месцах гераічных падзей на тэрыторыі крэпасці меркавалася ўстанавіць восем дадатковых помнікаў, якія раскрывалі б канкрэтныя эпізоды 22-дзённай эпапеі абароны Брэсцкай крэпасці.

У праекце «Бяссмерце» акрамя галоўнага манумента (скульптурная група ў выглядзе маналіту, што аб'ядноўвае шматфігурную кампазіцыю), вертыкалі штыка-абеліска прадугледжвалася ўзвядзенне будынка купальнай канструкцыі. Праект уключаў таксама пpасторную плошчу для правядзення маніфестацый. Па адным баку плошчы стаялі стэлы з тэматычнымі рэльефамі, якія раскрывалі эпізоды масавага гераізму ў абароне крэпасці.

Конкурс 1965 г. адлюстраваў тэндэнцыю да раскрыцця шматпланавай тэмы мемарыяла сінтэтычнымі сродкамі на аснове лепшых дасягненняў савецкага манументальнага мастацтва папярэдніх гадоў. У наступным, заказным конкурсе, які адбыўся ў канцы 1965 — пачатку

1966 г., прынялі ўдзел аўтары лепшых праектаў папярэдняга туру і былі запрошаны маскоўскія скульптары Я. Вучэціч і А. Кібальнікаў. На гэты раз большасць выкананых праектаў вылучаліся ансамблевым падыходам да вырашэння тэмы. Акрамя галоўнага манумента, які размяшчаўся ў цытадэлі, праектаваліся дадатковыя помнікі, мемарыяльныя знакі. У большасці праектаў развіваліся ідэі, якія былі ўхвалены ў папярэдніх турах, улічваліся прапановы, унесеныя пры абмеркаванні.

Пры адзінстве падыходу да комплекснага вырашэння ўсіх праектаў заказнога конкурсу кожны аўтарскі калектыў дэманстраваў уласную трактоўку ідэі мемарыяла. Група, якую ўзначальваў А. Кібальнікаў (архіт. В. Занковіч, А. Стаховіч), галоўны манумент прадставіла ў выглядзе трохграннага штыка-абеліска і шматфігурнай кампазіцыі, у цэнтры якой выдзялялася фігура воіна — абаронцы крэпасці ў дынамічным руху. Акрамя таго, намячалася збудаванне манумента маці-Радзімы, будынкаў панарамы і памятных знакаў.

Своеасаблівым было вырашэнне будучага мемарыяла ў праекце аўтарскага калектыву на чале з народным мастаком рэспублікі А. Бембелем (архіт. Г. Сысоеў, Ю. Грыгор'еў, Ю. Казакоў, Я. Цюкаў, скульпт. А. Арцімовіч). Падпорная сценка перад руінамі будынка інжынернага ўпраўлення станавілася як бы п'едэсталам для свяшчэнных камянёў, абпаленых агнём вайны. На гэтым фоне развівалася аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, якая складалася са скульптурнай групы, штыка-абеліска і плошчы Цырыманіялаў. Комплекс дапаўнялі помнікі на месцах, якія захоўваюць памяць аб гераізме савецкіх салдат. Каштоўнасць праекта заключалася ў актыўным скарыстанні гістарычна-дакументальных элементаў у мемарыяльным комплексе.

Цікавай была прапанова аўтарскага калектыву ў складзе архітэктараў В. Волчака, Н. Бурдзіна, С. Мусінскага, Я. Печкіна, Ю. Шпіта і інш., у якой асноўным элементам мемарыяльнага комплексу быў архітэктурны аб'ём панарамы абароны Брэсцкай крэпасці, дапоўнены асобнымі мемарыяльнымі збудаваннямі на месцах, звязаных з пачаткам Вялікай Айчыннай вайны.

Вынікам названых конкурсаў было стварэнне ў 1966 г. праектнай групы ў складзе У. Караля, Г. Сысоева, В. Волчака, В. Занковіча, А. Стаховіча, Ю. Казакова. У аўтарскі калектыў увайшоў скульптар А. Бембель (пазней скульпт. У. Бабыль), узначаліў творчую групу скульптар А. Кібальнікаў. К 1969 г. у асноўным былі завершаны праектныя работы, у якіх адлюстраваўся вопыт, назапашаны ў ходзе шматгадовай конкурснай дзейнасці лепшых архітэктурных і мастацкіх сіл краіны.

У верасні 1971 г. адбылося ўрачыстае адкрыццё мемарыяльнага комплексу «Брэсцкая крэпасць-герой». За час, які прайшоў ад праектавання да ўвасаблення творчай задумы, адбыўся шэраг змен у прасторава-планіровачным і канструктыўным вырашэнні.

Генеральны план мемарыяльнага комплексу вырашаў горадабудаўнічую задачу сувязі яго з існуючай забудовай Брэста, якая падышла да крэпасці амаль ушчыльную. Маскоўская вуліца, перасякаючы горад, вядзе да галоўнага ўваходу праз плошчу прыёму наведвальнікаў. Ад вантавага моста, перакінутага праз Мухавец, ідзе дарога да Гісторыка-археалагічнага музея старажытнага гарадзішча Бярэсця на месцы старога горада.

У мемарыяле ў значнай ступені зберагаецца гістарычнае асяроддзе — яго тэрыторыя абмежавана сценамі крэпасці і водамі ракі з пракапанымі каналамі. Гэтыя сцены з адбіткамі куль і снарадаў стаяць як нямыя сведкі таго, што адбылося ў гарнізоне ў першыя дні вайны.

69. Мемарыяльны комплекс «Брэсцкая крэпасць-герой». Скульпт. А. Кібальнікаў, А. Бембель, У. Бабыль, архіт. У. Кароль, В. Волчак, В. Занковіч, Ю. Казакоў, А. Стаховіч, Г. Сысоеў. 1971

Архітэктурна-пластычная кампазіцыя ўваходу — удалая творчая знаходка аўтараў. На першы погляд расколатая, але не страціўшая сваёй канфігурацыі зорка — звычайны сімвал воінскай славы. Аднак пластыка складанай формы галоўнага ўваходу з улікам аптычнай перспектывы (калі па меры руху наведвальніка змяняюцца рысы аб'ёму і нечакана адкрываецца сілуэт Галоўнага манумента са штыком-абеліскам) дапамагае вырашыць важную задачу візуальнай сувязі асноўнага мемарыяльнага аб'екта з зонай падыходу. Магутная гарызантальная бэлька, раздзеленая на дзве часткі праёмамі ў выглядзе зоркі выразнай дынамічнай формы, абапіраецца з левага боку на вал разбуранага Кобрынскага ўмацавання, з правага — арганічна спалучаецца з паўразбуранай сцяной з чырвонай цэглы. На ёй прымацавана мемарыяльная дошка з тэкстам Указа Прэзідыума Вярхоўнага Савета СССР аб прысваенні крэпасці звання «Брэсцкая крэпасць-герой».

Сэнсавую сувязь галоўнага ўваходу з руінамі крапаснога вала падкрэслівае гук кулямётнай чаргі, паведамленне аб пачатку вайны, мелодыя песні «Свяшчэнная вайна», а таксама «святложывапіс» вячэрняй падсветкі, што не толькі ўзбагачае эмацыянальнае ўспрыманне пластычнай формы, але і напаўняе яе новым зместам.

Мастацкае вырашэнне галоўнага ўваходу ў мемарыял падкрэслівае тэндэнцыю да развіцця аб'ёмнай архітэктурнай формы як спецыфічнай прасторава-пластычнай кампазіцыі, якая сведчыць аб відавочным уплыве скульптурнай формы на архітэктурную.

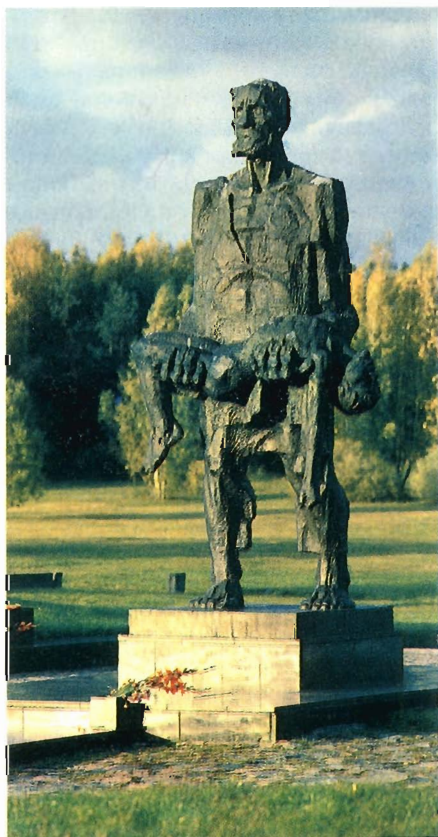
Ад уваходу адкрываецца агульны выгляд помніка. Першая скульптура на шляху да яго — «Смага» — размешчана над ракой, яна распластана па зямлі — воін намагаецца зачарпнуць каскай ваду. Адсюль ясна відаць паўфігуру воіна з аўтаматам. Гэта — Галоўны манумент. З набліжэннем да яго эмацыянальнае напружанне ўзрастае. Памер помніка праяўляецца паступова (вышыня скульптуры 33,5 м). Манумент уяўляе сабой абагульнены вобраз абаронцы цытадэлі, у сілуэце і ў пластыцы твару якога прачытваецца тэма стойкасці савецкага воіна і смутку аб загінуўшых.

Плошча Цырыманіялу візуальна і планіровачна аб'ядноўвае такія важныя элементы комплексу, як мемарыяльныя могілкі з Вечным агнём, Галоўны манумент, штык-абеліск. Тут пераважае планіровачны прынцып узаемадзеяння, заснаваны на лінейна-восевай сувязі ўсіх элементаў з акцэнтаваннем на прасторавых дамінантах. Яны расстаўлены такім чынам, каб правесці наведвальніка па ўсім маршруце мемарыяла і мемарыяльных могілак, якія ўяўляюць сабой тры тэрасы на розных узроўнях з надмагільнымі плітамі з чорнага лабрадарыту, дзе перазахаваны 823 удзельнікі абароны крэпасці.

Шырокая лесвіца вядзе да Вечнага агню ў заглыбленай квадратнай пляцоўцы, абліцаванай чорным лабрадарытам з пяціканцовай зоркай, у цэнтры якой пульсуе полымя вечнага агню.

Неад'емнай часткай мемарыяла стала экспазіцыя Музея абароны Брэсцкай крэпасці, адкрытага ў 1956 г. Гэта быццам інтэгральны элемент мемарыяла, крыніца абагульненай дакументальнай інфармацыі аб гісторыі абароны крэпасці. Музей паказвае бяспрыкладную мужнасць, стойкасць байцоў, якія дзень за днём вялі няроўны бой. У месцах найбольш значных падзей гісторыі абароны крэпасці ўстаноўлены мемарыяльныя дошкі з тэкстамі-анатацыямі (на руінах Белага палаца, на месцы гібелі камісара Фаміна і інш.), якія дапаўняюць і звязваюць у адзіную сістэму шматлікую інфармацыю.

70. Мемарыяльны комплекс «Хатынь». Скульпт. С. Селіханаў, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін, В. Занковіч. 1969



Ацэньваючы станоўчыя якасці мемарыяльнага комплексу, нельга не адзначыць некаторыя памылкі і пралікі. Першая яго частка — ад уваходу да скульптуры «Смага» — вельмі расцягнутая і бедная ўражаннямі: гэта вымашчаная плітамі дарога без ніякіх акцэнтаў. Другая ж, пасля «воднага рубяжа», наадварот, перанасычаная інфармацыяй. Не заўсёды тут улічваліся законы ўспрыняцця прасторавага ансамбля. Выклікае сумненне мэтазгоднасць размяшчэння з адваротнага боку аб'ёму Галоўнага манумента сюжэтна-тэматычных рэльефаў, якія выглядаюць неарганічнымі ў агульным пластычным вырашэнні помніка, становяцца элементамі, штучна прыўнесенымі ў сучасны архітэктурна-мастацкі ансамбль стылявымі асаблівасцямі 40—50-х гадоў.

Будаўніцтвам мемарыяла «Брэсцкая крэпасць-герой» закончыўся этап станаўлення новага для беларускіх майстроў манументальнага мастацтва жанру — мемарыяльнага комплексу.

Мемарыял «Хатынь» (1969, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін, В. Занковіч, скульпт. С. Селіханаў) створаны пры дапамозе зусім іншых кампанентаў, хоць і блізкіх да «Брэсцкай крэпасці-героя» сваім асацыятыўным метадам уздзеяння. Каб у поўную сілу загучала трагедыйная тэма, неабходны быў творчы вопыт, а таксама час для асэнсавання падзей Вялікай Айчыннай вайны. Дакладна скампанаваны кампазіцыйна, з ускладненай прасторавай структурай, гэты мемарыял выклікае пачуцці, падобныя на катарсіс, чаго немагчыма было дабіцца 30 гадоў назад — занадта блізкімі былі гора страт, разбурэнні, рэальнасць вайны. Ён створаны ў першую чаргу сродкамі архітэктуры,

на аснове беражліва захаванай планіроўкі былой вёскі з яе рэальным прыродным асяроддзем. У мемарыяле «Хатынь» толькі адна скульптура — гэта група каля ўваходу, дзе паказаны селянін з мёртвым сынам на руках.

Пачынаецца мемарыял з указальніка паварота з Віцебскай шашы, на якім з цяжкіх бетонных блокаў складзена слова «Хатынь». Кіламетровыя ўказальнікі вядуць адваротны адлік шляху, настройваючы наведвальніка на ўспрыманне трагічнага і велічнага рэквіема. Усыпаная шлакам — сімвалічным попелам пажарышчаў — «дарога смутку» прыводзіць да чорнага блоку з надпісам: «22 сакавіка 1943 года фашысты знішчылі вёску Хатынь з яе жыхарамі. У Беларусі акупанты ператварылі ў руіны 209 гарадоў і гарадскіх пасёлкаў, 9200 вёсак. Ад рук захопнікаў загінула 2230000 савецкіх грамадзян. Гэта ніколі не будзе забыта».

Уваход вырашаны як комплекс скульптурнага манумента ў цэнтры і дзвюх стылізаваных стэл па яго баках. Справа — стэла з чорнага лабрадарыту, нагадвае дах, установлены на месцы гумна, у якім фашысты спалілі жыхароў Хатыні. З левага боку — «вянок памяці» з белага мармуру на брацкай магіле.

Дарога вядзе далей да абеліскаў-комінаў, пастаўленых на месцы кожнай з 26 спаленых хат. Чатыры бетонныя брусы ўтвараюць зрубы, веснічкі, якія быццам бы запрашаюць у неіснуючы ўжо дом, ад якога застаўся адзін комін, дзе высечаны імёны загінуўшых. Вымашчаныя шэрымі плітамі былыя вуліцы, мармуровыя зрубы на месцы чатырох вясковых калодзежаў дапаўняюць вобраз мёртвай вёскі. На галоўнай кампазіцыйнай восі мемарыяла размешчаны сімвалічныя «Могілкі вёсак», дзе знаходзяцца 185 урнаў з зямлёй са спаленых вёсак Беларусі. Злева — «Сцяна памяці» — змрочны жалезабетонны блок з нішамі, якія асацыіруюцца з казематамі канцлагераў. У нішы ўманціраваны мемарыяльныя пліты з назвамі лагераў смерці на тэрыторыі Беларусі і лічбамі загінуўшых там людзей. Для таго, каб іх убачыць, трэба самому зайсці ў паўкамеру, прыгнуцца, прыпасці да крат, адчуць сябе на хвіліну вязнем.

Побач са «Сцяной памяці» — «Плошча Памяці». У цэнтры яе тры бярозы, сімвалізуючыя жыццё, і Вечны агонь — як памяць аб гібелі кожнага чацвёртага жыхара Беларусі. Яны хоць і нясуць пэўную інфармацыю, усё ж засталіся адасобленымі, не зліваюцца з мемарыялам «Хатынь» у адзінае мастацкае цэлае.

Сапраўднае прыроднае асяроддзе былой вёскі і акцэнтаванне архітэктурнымі сродкамі кожнага са знішчаных гітлераўцамі будынкаў надае мемарыяльнаму комплексу «Хатынь» жыццёвую дакладнасць. Гучанне званоў, галасы дыктараў, дэкаратыўная падсветка ў вячэрні час, агонь, вада ў калодзежах-басейнах — усё гэта ўзмацняе эмацыянальнае ўздзеянне на свядомасць і пачуцці. Глыбокая чалавечнасць зместу, рэалістычная яснасць выяўленчых сродкаў дазваляюць лічыць мемарыяльны комплекс «Хатынь» адным з самых значных ансамбляў мемарыяльнага характару адзначанага перыяду. У 1970 г. аўтары «Хатыні» былі ўдастоены Ленінскай прэміі.

Больш камерна тэма памяці ахвяр фашызму раскрыта ў мемарыяльным комплексе «Урочышча Гай», створаным на месцы расстрэлу фашыстамі трох тысяч чэхаславацкіх грамадзян (1973, скульпт. М. Альтшулер, архіт. Н. Мілавідаў, А. Марэніч, А. Макараў). Яго кампазіцыя таксама разгортваецца на тэрыторыі, дзе адбылася жорсткая расправа, дзе гвалтоўна абарвалася жыццё многіх людзей. Аўтары асобым прыёмам нібы высвечваюць рэаліі, узводзяць іх у сімвал-знак, ёмкі, красамоўны, які выклікае мноства асацыяцый.

Частка дарогі, па якой гналі пад кулямёт людзей, захавалася і з'яўляецца адным з элементаў мемарыяльнага комплексу. На ёй ляжыць жалезабетонны брус — сімвалічны парог жыцця і смерці. На зямлі шэрымі плітамі выкладзены веер кулямётных чэргаў: лініі сыходзяцца там, дзе стаяў кулямёт. На гэтым месцы, на дзвюх выгнутых стэлах, якія нагадваюць апоры агароджы канцэнтрацыйных лагераў, умацаваны чуйны звон, унізе — чаканны рэльеф з выявай рук. Гэтыя рукі быццам моляць, гнеўна сціскаюцца ў кулакі, іх зводзіць сутарга болю. Яны жывуць апошнія хвіліны, як бы паміраюць на вачах,— вузлаватыя пальцы старых, моцныя рукі мужчын, далікатныя далоні дзяцей, пакрамсаныя кулямі. Сіла мастацкага ўздзеяння комплексу заключаецца ў тым, што наведвальнік, разглядаючы помнік, як бы праходзіць шлях смяротнікаў сам,— дакументальнае асяроддзе, прастора становяцца адным з кампанентаў мемарыяла.

Такім чынам, к канцу 60-х — пачатку 70-х гадоў фарміруецца асноўны тыпалагічны від мемарыяльных комплексаў. Разам са свабоднай жывапіснай планіроўкай ансамбля, асіметрыяй яго асноўных частак выкарыстоўваюцца і цэнтрычныя кампазіцыі, унутраная структура якіх становіцца больш ускладненай. Знойдзеныя формы не застываюць, а працягваюць вар'іравацца.

Беларускія мемарыяльныя комплексы даюць прыклады беражлівых адносін да гістарычнага асяроддзя і матэрыяльных сведчанняў мінулай вайны. Шукаючы больш выразныя сродкі для ажыццяўлення сваіх задум, мастакі розных рэспублік абменьваліся вопытам, творча ўдасканальваючы адзін другога. Гэтаму садзейнічалі ўсесаюзныя конкурсы, як здзейсненыя, так і тыя, што засталіся на стадыі праектаў. Яны служылі імпульсам у знаходжанні арганічнага сінтэзу архітэктурных і скульптурных формаў. Разам з тым патрэбна адзначыць, што мастацкія вырашэнні лепшых беларускіх мемарыялаў своеасаблівыя, непаўторныя, дасканалыя ў прафесійных адносінах, нясуць на сабе рысы нацыянальнага мастацтва.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

У пачатку 60-х гадоў былі зроблены важныя крокі ў развіцці дэкаратыўнага мастацтва ў рэспубліцы. У 1961 г. у Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце адкрылася аддзяленне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, пачаў працаваць мастацка-вытворчы камбінат у Барысаве, што ў значнай ступені палепшыла становішча ў галіне дэкаратыўнай творчасці.

Аскетызм архітэктурных формаў патрабаваў ад мастакоў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў мэтах захавання цэльнасці інтэр'ера спрашчэння формы вырабаў, больш лаканічнага дэкору. Асноўная ўвага надаецца ў гэты час комплекснаму вырашэнню інтэр'ера. Нават у экспазіцыях керамікі наглядалася імкненне да яе паказу ў рэальным жыллёвым асяроддзі.

Змены, якія адбыліся ў беларускім дэкаратыўным мастацтве ў канцы 50-х гадоў, былі звязаны з імкненнем мастакоў адмовіцца ад прыёмаў упрыгожвання прадметных формаў і пераходам да ўтылітарна-канструктыўнай мэтазгоднасці. Характэрная для 50-х гадоў перагружанасць арнаментам і выяўленчымі элементамі змяняецца абагульненасцю вобразаў і формаў, іх большай напружанасцю і дынамічнасцю, больш складанай раўнавагай мас. Аднак трэба адзначыць, што стыль упрыгажэнства працягваў захоўвацца ў беларускім дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. І калі ў работах папярэдняга перыяду пераважала схільнасць да традыцый і

стыляў мінулага, а сістэма дэкарыравання будавалася ў асноўным на арнаментаванні, то ў пачатку 60-х гадоў назіраецца лінейнае спрашчэнне выяўлення, яго схематызацыя, асіметрычнае размяшчэнне ўзору на плоскасці. У формах керамікі, шкла падкрэсліваюцца нахільныя лініі, касыя зрэзы. Такая тэндэнцыя атрымала назву «дыяганальнага стылю».

У беларускай кераміцы ў гэтым напрамку працуюць В. Гаўрылаў, Г. Гаркуноў, Л. Панамарэнка, Л. Багданаў. У лікёрным прыборы Л. Панамарэнкі, напрыклад, «дыяганальны стыль» праявіўся ў лінейным спрашчэнні, дзе лёгкія тонкія лініі малюнка прачэрчваюць форму прадметаў па дыяганалі. Лікёрны прыбор просты і гарманічны па форме, прызначаны для масавага тыражыравання. Прадугледжваліся два варыянты роспісу, якія адрозніваліся галоўным чынам колерам: першы — ярка чырвоны, другі — больш стрыманы вохрысты з дабаўленнем чырвонага. Прымяненне яркага лакальнага колеру было таксама данінай модзе, напрыклад ваза І. Ісаевіч «Лімонная» (1960, фарфор). У гэты час падобныя эксперыменты з колерам набываюць шырокае распаўсюджанне, што было выклікана імкненнем мастакоў унесці эмацыянальны акцэнт у інтэр'ерную кампазіцыю, надаць ёй мажорнае гучанне. На выстаўцы 1963 г. «Мастацтва ў быт» быў нават паказаны беларускі набор мэблі ярка-аранжавай расфарбоўкі.

Касы зрэз формы выкарыстоўваюць у сваіх работах Л. Багданаў (набор «Пінгвін», 1963, фарфор; падарункавы сподак «Белы ліст», 1963, фарфор), В. Гаўрылаў (дэкаратыўная ваза «Грацыя», 1961, фарфор). Можна таксама адзначыць характэрную для 60-х гадоў цікавасць да простых геаметрычных формаў. Шырокае распаўсюджанне набылі конусападобныя, шарападобныя, цыліндрычныя формы і іх камбінацыі. У конусападобным па форме падарункавым сподку Л. Багданава «Белы ліст» дыяганальныя лініі падкрэслены як формай і сілуэтам ручкі, так і роспісам.

У кампазіцыях дэкаратыўных блюд керамісты выкарыстоўваюць разнастайныя мастацкія прыёмы, сярод якіх галоўнае месца належыць жывапісным і графічным. З найбольш папулярных тэм можна адзначыць анімалістычныя, як, напрыклад, у серыі дэкаратыўных блюд Л. Чамякова «Сарока», «Певень», «Бусел» і інш., якія экспанаваліся на Рэспубліканскай мастацкай выстаўцы ў 1960 г. у Мінску. Сілуэты птушак мастак падкрэслівае плаўнымі, акруглымі лініямі, падпарадкаванымі форме круга. Колеравае вырашэнне кампазіцый будуецца на спалучэнні яркіх кантрастаў. Добра выкарыстаны аўтарам і натуральны колер гліны.

Мастакі імкнуцца падкрэсліць роспісам плоскасць талеркі, зрабіць малюнак умоўна-дэкаратыўным. Даволі часта яны робяць акцэнт на колеравую пляму (Ф. Зільберт, «Фрукты», 1963, шамот, глазуры; Г. Гаркуноў, «Сонца», 1963, шамот, глазуры). Але захапленне жывапіснымі эфектамі вяло да суцэльнай заліўкі глазурамі, што перашкаджала выяўленню характэрных асаблівасцей таго ці іншага матэрыялу.

У пачатку 60-х гадоў у беларускай кераміцы можна адзначыць першыя спробы пошуку новых дэкаратыўных якасцей матэрыялу, выкарыстання багацця яго фактуры. Найбольш ярка гэта праявілася ў посудзе.

На Рэспубліканскай мастацкай выстаўцы ў 1961 г. Г. Гаркуновым былі паказаны вазы, блізкія па сваіх формах да народнай керамікі. Высокая, з вузкім горлам ваза, срэбрана-шэрая паверхня якой дэкарыравана спіральнай лініяй контррэльефу, запоўненага цёмна-шэрай глазурай, нагадвае гляк. Кантраст шурпатай паверхні тулава вазы і гладкага

глазурнага пакрыцця дэкору стварае неабходны дэкаратыўны эфект.

Прыхільнасць Г. Гаркунова да жывапіснасці і прыгажосці фактуры вызначыла і характар аздаблення сасудаў у дэкаратыўным ансамблі «Бярозка» (1962, гліна, шамот, глазуры). Няроўныя вертыкальныя палосы, што глыбока прарэзваюць светлае тулава ваз, пакрыты цёмнай глазурай. Шамотная крошка пакрывае ўсю светлую паверхню рэчаў, робіць іх грубымі і шурпатымі, падкрэслівае масіўнасць кожнага прадмета.

Кантрасты фактур шырока выкарыстоўвае і Ф. Зільберт. У кашпо для кактусаў пацёкі эмаляў запаўняюць зігзагі ліній, што прачэрчаны па светла-шэрай паверхні сасуда. Падобны ж прыём можна бачыць і ў вазе «Возера» (1963, шамот, эмалі), шматлікіх вазах для падлогі, выкананых мастаком у першай палове 60-х гадоў.

У пачатку 60-х гадоў работа вядзецца ў асноўным над асобнымі прадметамі. Задача стварэння ансамбля, аб'яднанага агульнай пластычнай і мастацкай задумай, пакуль што не ставіцца. Пэўныя станоўчыя зрухі адбываюцца ў адносінах да нацыянальных традыцый. Сувязь з традыцыямі народнага мастацтва ўжо не абмяжоўваецца прамым запазычаннем элементаў дэкору, а разглядаецца больш шырока. Галоўную ролю пачынае адыгрываць каларыстычнае вырашэнне твора — блізкае па духу нацыянальным колеравым спалучэнням. Агульны напрамак да спрашчэння формаў прадвызначыў павышаную ўвагу да ролі і значэння кожнага асобнага элемента формы і дэкору, да характару ліній і колеравых плям. У дэкоры актыўную ролю стала адыгрываць плоскасць фону, а ў аб'ёмных кампазіцыях — заключаная паміж аб'ёмамі прастора.

Развіваецца жанр дробнай пластыкі, дзе мастакі асвойваюць нацыянальную тэматыку. У творах І. Краўчанкі «Пакаці-гарошак» (1963, фарфор), «Дыспут» (1963, фарфор) прасочваецца цесная сувязь з беларускім фальклорам. Фігуры ў скульптуры «Дыспут» утвараюць адзіную па пластыцы кампазіцыю. Скульптурныя формы абагульненыя, але ў характары лепкі выразна заўважаецца ўздзеянне станковай скульптуры. У роспісе істотным недахопам з'яўляецца суцэльнае колеравае пакрыццё вялікіх участкаў, а таксама таніраванне, што парушала цэласнасць работы, здрабняла аб'ёмную форму, перашкаджала выяўленню асаблівасцей матэрыялу.

У асобных работах мастацкі падыход падмяняўся рамесніцка-выканаўчым, залішняй сухасцю скульптурнай формы, франтальнай паставай фігур, скаванасцю жэстаў, што стварала ўражанне застыласці. Гэта ў першую чаргу адносіцца да распрацаваных мастакамі скульптур для масавага тыражыравання на Мінскім фарфоравым заводзе.

Да ліку ўдалых можна аднесці статуэтку В. Юдзіцкага «Адгадай» (1964, фарфор). Кампазіцыя будуецца на чаргаванні рытмаў і скульптурных аб'ёмаў, што робіць твор дынамічным, поўным жыцця. Ніжняя частка скульптуры абагульненая і пададзена адзіным аб'ёмам. Гэта дапамагае сканцэнтраваць увагу на руках і твары дзяўчынкі. Удала ўведзены і роспіс, які таксама нешматслоўны — кропкі-гарошкі на суконцы, злёгку кранутыя пэндзлем насы туфляў. Мяккія, плаўныя аб'ёмныя пераходы добра мадэліруюць форму і дапамагаюць стварыць агульную цёплую танальнасць у характарыстыцы дзіцячага вобраза. Сукенка пакрыта празрыстым люстрам, што стварае адчуванне паветранасці і лёгкасці. Работы такога плана арганічна ўваходзілі ў тагачасны інтэр'ер, які таксама меў рысы прастаты і лаканічнасці.

Шырокае распаўсюджанне атрымала анімалістычная скульптура, якая выконвалася для масавага ты-

ражыравання. Звяртаючыся да дэкаратыўнай умоўнасці і абагульнення, мастакі канцэнтруюць галоўную ўвагу на выразнасці сілуэта, перадачы характэрных асаблівасцей той ці іншай жывёлы. Такія творы, як «Пантэра», «Баран» (абодва 1960, фарфор) М. Рыжанкова, «Куніцы» (1961, маёліка) М. Бяляева, «Конік», «Залаты ражок» В. Гаўрылава,— тыповыя прыклады гэтага напрамку.

60-я гады — гэта час, калі кераміка разам з усім дэкаратыўным мастацтвам бярэ курс на мастацкае афармленне быту. Работы беларускіх керамістаў гэтага перыяду цесна звязаны з побытам, яны ствараюцца ў разліку на жылыя і грамадскія інтэр'еры. Мастакі вырашаюць творчыя задачы, сярод якіх вядучае месца належыць жывапісным і графічным. Задачы керамікі як матэрыялу пакуль што не знаходзяць адпаведнага вырашэння. Шырэй пачынаюць выкарыстоўваць прыёмы народнага ганчарства. Вырабы, у якіх мастакі звяртаюцца да нацыянальнай тэматыкі і лепшых традыцый мінулага, у большай ступені адметныя сваёй цеплынёй і блізкасцю да чалавека, чым геаметрызаваныя рэчы масавай вытворчасці.

У другой палове 60-х гадоў у вырабах керамікі пачалі бачыць неабходны арганізацыйны акцэнт інтэр'ернай кампазіцыі. Аб'ёмныя формы пачынаюць ускладняцца і пластычна ўзбагачацца. Ад простых круглых або сферычных абрысаў формы мастакі звяртаюцца да парабалічных, эліпсоідных. Намячаецца пераход ад аднааб'ёмнасці да супастаўлення ў адзінай аб'ёмнай форме некалькіх, часта розных па характару аб'ёмаў. Імкненне ўзбагаціць пластыку аб'ёмнай формы выявілася ў тым, што вырабы ў сваёй аснове становяцца не толькі круглымі, але і авальнымі, прамавугольнымі, квадратнымі і г. д. Часта прымяняецца зрэз бакавых плоскасцей, што закранула ў асноўным формы графінаў, ваз, штофаў, уводзяцца розныя дэкаратыўныя ручкі, налепы і рэльефныя выявы. Дэкаратыўныя ручкі, як правіла, размяшчаюцца на месцы злучэння двух розных аб'ёмаў, што дапамагае акцэнтаваць двух- ці шматаб'ёмнасць формаў. Так, напрыклад, у сувенірнай вазачцы Л. Багданава «Фігурная» дэкаратыўная ручка-кальцо размешчана на месцы двух аб'ёмаў, якія плаўна пераходзяць адзін у другі, што стварае своеасаблівы кампазіцыйны цэнтр. Дэкаратыўныя налепы можна бачыць у вазах М. Бяляева.

Значная ўвага надаецца таксама і сілуэту вырабаў. Контур прадметаў адыгрывае важную ролю ў работах мастакоў керамікі, пры гэтым акцэнт робіцца на характары бакавых профільных ліній, якія падкрэсліваюць і абмяжоўваюць аб'ёмную форму па вертыкалі. Цікавасць да сілуэтаў выразілася ў стварэнні плоскіх графінаў, штофаў, ваз, дзе сілуэт адыгрывае асноўную дэкаратыўную і выразную ролю (графіны «Белавежская» Л. Багданава, «Дэкаратыўныя вазы» У. Абухава).

Керамічныя вырабы становяцца больш кампактныя па форме. Змяняецца іх колеравая характарыстыка, назіраецца імкненне да найбольш поўнага выяўлення якасцей і асаблівасцей таго ці іншага матэрыялу. У другой палове 60-х гадоў актыўна ідуць пошукі новых матэрыялаў, тэхнічных прыёмаў іх апрацоўкі. Шырокае распаўсюджанне атрымлівае «грубая кераміка» і матэрыялы, якія даюць буйназярністую, шурпатую фактуру паверхні. Асабліва папулярным сярод беларускіх керамістаў становіцца шамот — вынік уплыву мастацтва Прыбалтыкі. Яго выкарыстоўваюць у сваёй творчасці Ф. Зільберт, В. Данчук, Т. Паражняк і інш.

Керамісты абыгрываюць грубаватую пластычнасць гліны, што захоўвае прыродны колер і фактуру. Шамот, які прымяняецца не толькі пры вырабе ваз для падлогі, але і для

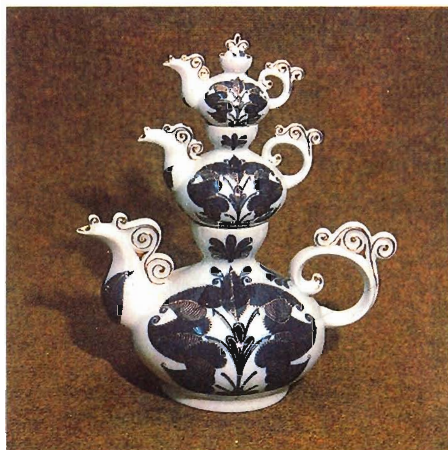
керамічных пано і пластыкі малых формаў, дазваляе падкрэсліць сувязь з прыроднымі матэрыяламі і формамі.

Шырокае распаўсюджанне ў беларускім мастацкім фарфоры атрымалі сучасныя механізаваныя метады дэкарыравання. Разам з аэрографам пачала выкарыстоўвацца ссоўная шаўкаграфная дэколь, якая дазволіла мастакам хутка і з вялікай дакладнасцю наносіць на фарфоравыя вырабы самы складаны графічны малюнак. Гэты спосаб прымяняецца ў дэкарыраванні графінаў, ваз, сервізаў (графіны Л. Багданава «Белавежская», сервіз «100 год У. І. Леніну» В. Леантовіча). Часта дэколь выкарыстоўваецца ў спалучэнні з крыццём (сервіз «Чырвонагвардзейскі» Л. Багданава) ці з дапіскай падглазурнымі фарбамі і золатам (сервіз «Павуцінка» В. Леантовіча).

Удалыя роспісы В. Леантовіча кафейных сервізаў «Віды Мінска» і «Павуцінка» (абодва 1967, фарфор). Дэкор сервіза «Віды Мінска», падрыхтаванага да 900-годдзя Мінска, выкананы ў тэхніцы ссоўнай шаўкаграфнай дэколі. Яго кампазіцыя выглядае цэльнай, хоць і састаўлена з асобных малюнкаў, на якіх адлюстраваны памятныя месцы і архітэктурныя збудаванні сталіцы рэспублікі. Выкананыя ў адзіным стылі, яны фрызам апаясваюць цыліндрычную форму прадметаў. Калі дэкор «Віды Мінска» выяўленчы, то «Павуцінкі» — дэкаратыўны, пабудаваны на карункавай лёгкасці ліній, якія пакрываюць форму. Ён нагадвае кракле, а стылізаваныя малюнкі кветак утвараюць суцэльнае пакрыццё аснова аб'ёму формы.

Л. Багданавым распрацаваны набор плоскіх штофаў «Белавежская» (1967, фарфор, крыццё), якія адрозніваюцца галоўным чынам дэкорам. Кожны штоф мае форму скругленага паралелепіпеда. У трактоўцы скульптурных аб'ёмаў формы дасягнута пластычная яснасць і прастата. Можна адзначыць таксама пэўны ўплыў дызайнерскіх распрацовак. Маленькія авальныя кілішкі, што выконваюць ролю дэкаратыўнага корка, добра дапаўняюць удала знойдзены сілуэт графіна. Штофы «Белавежская», вазы «Сучасны Мінск», «Віды Мінска» экспанаваліся на выстаўцы ЭКСПО-1968 у г. Манрэалі (Канада) і былі адзначаны дыпломамі.

71. Л. Багданаў. Набор для чаю «Кобальтавае лісце». 1973



У адным з варыянтаў дэкору графіна «Белавежская» на горлачка на спецыяльным ланцужку падвешваўся кулон, які размяшчаўся на сярэдзіне шырокай, без дэкору, бакавой плоскасці. Гэты цікавы прынцып кампазіцыйнага вырашэння надаваў асаблівую сувенірную афарбоўку ўсяму вырабу. Над стварэннем графінаў сувенірнага характару працавалі В. Леантовіч (графіны «Бочачка», «Старка»), А. Фядусь (графіны для віна «Гомельскае»).

Цікавасць керамістаў да традыцый народнага мастацтва становіцца больш мэтанакіраванай і паступова пазбаўляецца простага запазычання тых ці іншых яго элементаў. Мастакі-керамісты Ф. Зільберт, Л. Панамарэнка, М. Шаўцова і іншыя вывучаюць традыцыйную кераміку Івянца, Ракава, а таксама народнае ганчар-

ства Гарадка, Міра, Пружан, Гарадной.

Тактоўна выкарыстоўвае традыцыйныя прыёмы народных ганчароў у сваіх творах Ф. Зільберт. Плаўнасць і гарманічнасць ліній сілуэта ваз, іх пластычная выразнасць у сукупнасці з сучаснымі прыёмамі пакрыцця пацечнымі глазурамі дазваляе мастаку дасягнуць цікавых дэкаратыўных эфектаў. Ф. Зільберт пазбягае дэталей, якія б драбілі форму і перашкаджалі ўспрыманню. Дэкаратыўныя якасці глазураванага пакрыцця тулава сасуда і цёмна-карычневага ангоба, што нібы льецца цераз край, ураўнаважаны простай і лаканічнай формай. Па матывах народнай керамікі мастак стварае ў маёліцы і тэракоце дэкаратыўныя вазы, у якіх угадваюцца формы беларускіх гладышоў, глякоў. Прыкметны ўплыў на творчасць Ф. Зільберта аказала гарадзянская кераміка з яе шарападобнай акругласцю формаў.

Блізкія да народнага ганчарства «Дэкаратыўныя вазы» (1966, шамот, глазура) М. Бяляева. Пластычная яснасць формаў, нешматслоўнасць дэкору добра пасуюць да колеру глазурнага пакрыцця. Максімальная пукатасць формы, як ў народных ганчарных вырабах, прыпадае на $^2/_3$ вышыні сасуда. Нізкая ваза нагадвае міску, што вырабляліся ў заходніх раёнах Беларусі і мелі прыгнуты да сярэдзіны край. Дэкор лаканічны: нахільныя і паўкруглыя лініі, прачэрчаныя на плечыках сасуда, а таксама ляпныя ўкрапіны, што нагадваюць уціснутыя ў гліну каменьчыкі. Высокая ваза больш выцягнутая, у верхняй яе частцы форма блізкая да гаршкоў з Міра (Гродзенская вобл.). Сасуд дэкарыраваны плямамі, прачэрчанымі на яго сценках у ходзе вырабу на ганчарным крузе.

Своеасаблівая, крыху грубаватая лепка, важкасць формаў надаюць архаічны выгляд дэкаратыўным вазам (1967, шамот) У. Абухава. Увага

72. В. Бяляеў.
Дэкаратыўныя вазы. 1968

да фактуры матэрыялу, адыход ад задач функцыянальнасці былі прадэманстраваны на Міжнародных выстаўках керамікі ў Празе (1962) і Жэневе (1965) і аказалі пэўны ўплыў на беларускіх керамістаў, у работах якіх адзначаюцца блізкія рысы. Прастата таўстасценных, быццам выраблены з грубага каменю ваз У. Абухава выклікае ўспаміны аб вытоках ганчарнага рамяства. Форма губляе сваё функцыянальнае прызначэнне, становіцца скульптурным выяўленнем.

З сярэдзіны 60-х гадоў пачала шырэй выкарыстоўвацца ў творчасці беларускіх керамістаў дробная пластыка. Дэмакратызм, блізкасць да чалавека, а таксама важная роля ў вырашэнні задачы эстэтызацыі інтэр'ернага асяроддзя — усе гэтыя якасці ў значнай ступені вызначылі тую цікавасць да скульптуры дробных форм, якую праяўляюць мастакі ў гэты час.

Дэкаратыўная скульптура павінна арганічна ўваходзіць у інтэр'ер, не падаўляць навакольныя прадметы, а быць часткай агульнай інтэр'ернай кампазіцыі. Гэта патрабуе ад мастакоў уважлівага выбару тэм і сюжэтаў, накладвае адбітак на пластычнае вырашэнне твораў. У дэкаратыўнай скульптуры беларускія керамісты шырока выкарыстоўваюць вобразы з народных казак, нацыянальнага фальклору, навакольнай рэчаіснасці. У творах М. Бяляева «Старая-шаптуха» (1966, шамот), «Палявік і палящук» (1966, шамот), М. Пушкара «Беларуская бульба» (1965, тэракота), «Браткі-беларусы» (1966, тэракота), Ф. Зільберта «На базары» (1966, тэракота) і іншых яскрава прасочваецца гэты напрамак. Прымяненне ў якасці матэрыялаў гліны, шамоту, тэракоты дазволіла зрабіць больш разнастайнай пластыку, шырэй выкарыстоўваць багацце фактур. Ствараючы вобраз чалавека, керамісты адмаўляюцца ад дэталей, апускаюць падрабязнасці, падкрэсліваюць цэльнасць пластычнай формы.

Мастакі імкнуцца да прыгажосці і завершанасці формы, яе прасторавай актыўнасці, вырашаюць праблемы вобразнай выразнасці, сувязі керамікі з іншымі відамі мастацтва. Іх творы вырываюцца за межы ізаляваных інтэр'ераў: вялікія керамічныя вазы ставяцца на падлозе, у садзе, становяцца часткай жывой прыроды. Яны, як і вазы ў інтэр'ернай кампазіцыі, арганізуюць прастору, ствараюць асаблівае па сваіх эстэтычных якасцях асяроддзе.

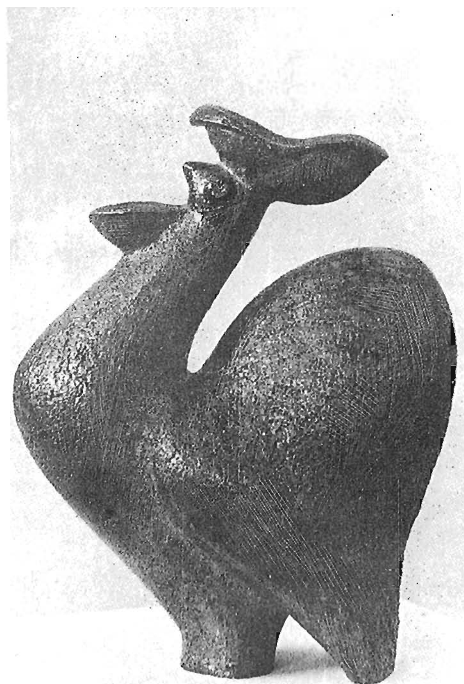
Аднак не заўсёды ўдаецца дасягнуць арганічнага зліцця твораў дэкаратыўнай керамікі з навакольным асяроддзем. Уключэнне твораў дэкаратыўнай керамікі ў прыроднае асяроддзе часта прыводзіла да парушэн-

73. М. Несцярэўскі. Слуцкія матывы. 1968

ня існуючай там гармоніі, а галоўная задача — гэта пошук шляхоў адзінства. У гэтым напрамку былі зроблены асобныя спробы, напрыклад У. Кузняцовым у паркавай скульптуры «Мелодыя» (1967, шамот, глазуры). Можна адзначыць удалае выкарыстанне дэкаратыўнай керамічнай скульптуры У. Кузняцовым у афармленні інтэр'ера рэстарана «Беларусь» у Брэсце. Скульптуры носяць умоўна-дэкаратыўны характар, асацыятыўна ў іх можна ўбачыць выявы птушак, рыб і г. д., але гэта хутчэй намёк, які мастак робіць з дапамогай удала выбраных дэталей. Дэкор таксама традыцыйны — рыфленне, ляпніна. Аб'ёмныя, пустацелыя формы скульптур, дэталі якіх акцэнтаваны каляровай глазурай, добра ўспрымаюцца на шурпатай паверхні сцяны.

Дэкаратыўнае пано Т. Паражняка «Беларусь партызанская» (1966, шамот, глазуры, солі металаў), якое было выканана мастаком для Палаца культуры нафтавікоў у Наваполацку, выдзяляецца на фоне сцяны дзякуючы багаццю пластычнай і фактурнай распрацоўкі паверхні, дзе гладкая плоскасць выяўлення змяняецца шурпатай з прымяненнем штрыхоў рознай глыбіні і формы.

74. Т. Паражняк. Певень. 1973



Ад простай пераемнасці формаў, каларыту, дэкору мастакі больш свабодна звяртаюцца як да нацыянальных, так і сусветных дасягненняў культуры, што ў сваю чаргу садзейнічае творчым пошукам. Калі пластыка работ, якія былі створаны ў пачатку 60-х гадоў, была празмерна абагульненай, кампазіцыі насілі фрагментарны характар, то з канца 60-х гадоў пачаўся інтэнсіўны пошук новых фармальных рашэнняў і стылістычных прынцыпаў.

Істотныя змены адбываюцца і ў мастацкім шкле рэспублікі. Фарміруецца калектыў прафесійных мастакоў, пачынаюць складвацца новыя тэндэнцыі. Да тых, хто ўжо доўга і плённа працуе ў галіне мастацкага шкла — Н. Растоўцавай, Г. Ісаевіч, Я. Гладкова — далучыліся маладыя выпускнікі навучальных устаноў краіны. У 1959 г. на шклозавод «Нёман» прыйшлі У. Мурахвер і Л. Мягкова, выхаванцы Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага вучылішча імя В. І. Мухінай, а таксама С. Раўдвеэ, якая скончыла Талінскі мастацкі інстытут. На шклозаводзе імя Ф. Дзяржынскага ў Барысаве актыўна ўключыліся ў работу А. Абрамава і У. Пракоф'еў — таксама выпускнікі ЛВПМУ імя В. І. Мухінай. Гэта быў час якасных зрухаў у працы многіх прадпрыемстваў краіны, на якія прыйшлі маладыя мастакі.

Шырокія магчымасці для творчай ініцыятывы, што адкрыліся перад імі, дазволілі правесці пераацэнку каштоўнасцей: рашуча адмовіцца ад

мінулых уяўленняў аб прыгажосці прадмета. Усё большую папулярнасць у мастацкім шкле набываюць канцэпцыі «прамысловага мастацтва» 20—30-х гадоў. У ім дастаткова ярка праявіліся супярэчнасці пошукаў мастакоў па абнаўленні прадукцыі, увядзенні прыёмаў мастацкага канструявання.

На шклозаводах «Нёман» у г. п. Бярозаўка Гродзенскай вобласці і імя Ф. Э. Дзяржынскага ў Барысаве былі створаны эксперыментальна-творчыя лабараторыі, што дазваляла больш мэтанакіравана і паспяхова весці распрацоўку новых узораў вырабаў.

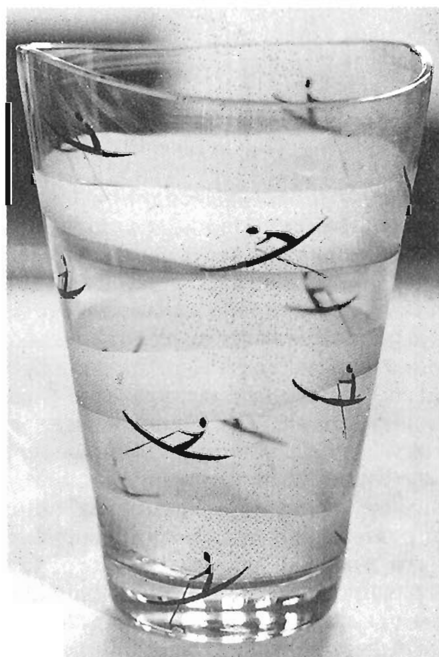
Як і ў мастацкай кераміцы, пошукі ў галіне мастацкага шкла ішлі ў напрамку спрашчэння формаў і дэкору, асноўным патрабаваннем для якіх з'яўляецца прастата і лаканічнасць. Перад мастакамі была пастаўлена задача стварэння ўзораў для серыйнай масавай вытворчасці, вырашэння пытанняў сувязі дэкаратыўнага прадмета з новым інтэр'ерам і архітэктурным акружэннем. Функцыянальнасць, эканамічнасць і мэтазгоднасць сталі вызначальнымі ў творах мастакоў.

Значная роля адводзіцца прыёмам распрацоўкі, якія б садзейнічалі выяўленню характэрных асаблівасцей матэрыялу. Узнаўляецца традыцыйны метад дэкарыравання вырабаў гутным спосабам, што дазволіла ствараць творы, пазбаўленыя сухасці, якую накладвае машынная вытворчасць. У іх заўсёды прысутнічае імправізацыйны момант. Гутная тэхніка дазваляе шырэй выкарыстоўваць пластычныя якасці шкла. Кожная рэч, якая выходзіць з-пад рук майстра, з'яўляецца індывідуальнай і непаўторнай. Гутныя вырабы надзелены той эмацыянальнай выразнасцю, прыроднай натуральнасцю цякучых формаў, якая выгадна адрознівае іх ад работ, дэкарыраваных у цвёрдым стане.

Мастакі шырока выкарыстоўваюць гладкае шкло з простым дэкорам, што дазваляе зрабіць прадукцыю таннай і мэтазгоднай. У прыборы для каньяку «Бочачка» (1961, дымчатае шкло, алмазная грань) Г. Ісаевіч, бакалах «Барыня» (1961, бясколернае, дымчатае шкло, гута), прыборы для вады «Крэалітавая нітка» (1963, дымчатае шкло, крэалітная ніць, гута) У. Мурахвера, вазах «Гладкія» (1963, дымчатае шкло, гладзь) А. Абрамавай і Г. Ісаевіч, а таксама ў многіх іншых творах гэтыя прынцыпы атрымалі сваё яркае ўвасабленне.

Адбываюцца значныя змены ў самім характары дэкарыравання алмазнай гранню, што выявілася ва ўважлівым падборы ўзораў і тэматычных малюнкаў, якія становяцца кампазіцыйна больш апраўданымі і арганічна звязанымі з формай прадмета. Дэкор не паруше агульнай кампазіцыі вырабу, а дапамагае захаваць адзінства ўсіх яго элементаў.

75. У. Мурахвер. Ваза «Лодачкі». 1960



76. Л. Мягкова.
Вазы «Выкапні». 1963

Характэрна таксама імкненне да цэласнасці ўспрымання і строгай аскетычнасці формаў, часта залішне збедненых і аднастайных.

Мастакі, імкнучыся парушыць аднастайнасць плоскасцей, зрэзваюць верхні край вырабу па дыяганалі. Гэты мадэрнізаваны водгук упрыгажэнства можна бачыць у дэкаратыўнай вазе «Чацвёра адважных» (1961, крышталь, алмазная грань) А. Абрамавай, у вазе для кветак «Лодачкі» (1960, шкло, пескаструменная апрацоўка, роспіс) У. Мурахвера і ў шэрагу іншых твораў дэкаратыўнага мастацтва. Усе гэтыя работы аб'ядноўвае агульны прынцып лінейнага спрашчэння выяўлення, кампазіцыйнага ўраўнаважання і рытмізавання дыяганалей. Падкрэсленыя нахільныя лініі ў форме прадметаў, няроўны зрэзаны край, а таксама лінейная характарыстыка выяўлення з'яўляюцца тыповымі для твораў, якія выконваліся ў гэты час.

Творы народнага мастацтва, у якіх форма заўсёды была падпарадкавана утылітарнай функцыі прадмета, дапамагалі мастакам у стварэнні вырабаў канструктыўна ясных, мэтазгодных, пазбаўленых элементаў упрыгажэнства. Уплыў народнага ганчарства можна бачыць у рабоце У. Мурахвера «Прыбор для квасу» (1961, апалавае шкло, каляровая ніць). Мастак выкарыстаў форму гладыша, распаўсюджанага ў заходніх абласцях Беларусі. Акрамя таго, у дэкоры ён прымяняе каляровую ніць, якая апаясвае тулава сасуда і нагадвае фляндроўку — традыцыйны спосаб дэкарыравання народнай керамікі.

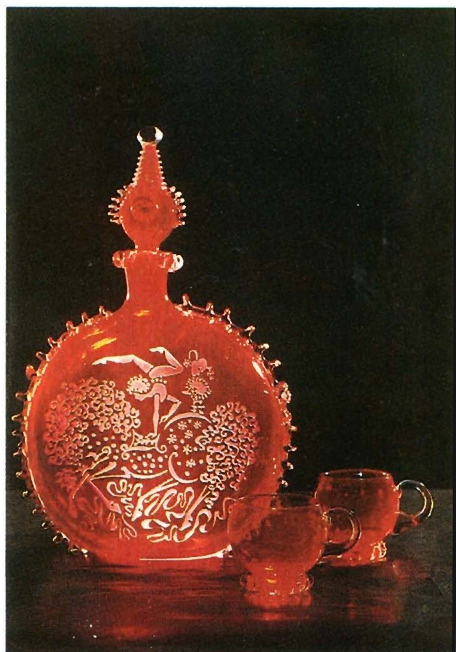
У некаторых работах адзначаецца

ўплыў такога традыцыйнага віду народнай творчасці, як пляценне з лазы (прыбор для дэсерту У. Мурахвера і Л. Мягковай). Без празмернай натуралістычнасці лёгкай алмазнай гранню нанесены лініі малюнка, у якім хутчэй угадваюцца, чым прачытваюцца, элементы пляцення. Выкарыстанне бясколернага шкла ў спалучэнні з павуціннай тонкасцю дэкору надае ўсім прадметам паветраную лёгкасць і падкрэслівае плаўнасць абрысаў.

Сплаў новых і традыцыйных формаў беларускага ганчарнага посуду можна бачыць у вазах «Выкапні» (1963, глушанае шкло, гута) Л. Мягковай, у збанах з сульфіднага шкла С. Раўдвеэ. Мастакі звяртаюцца ў сваіх творах да тэм сучаснасці сродкамі дэкаратыўнага мастацтва, выяўляюць свае адносіны да актуальных падзей (дэкаратыўнае блюда «Цаліна» (1961, крышталь, алмазная грань) Л. Мягковай; дэкаратыўнае блюда «Рабочы» (1961, крышталь, алмазная грань, пескаструменная апрацоўка М. Носава і інш.)).

Прымяняюцца новыя метады дэкарыравання вырабаў, што ўзбагаціла выяўленчую палітру мастакоў і дазволіла весці пошукі цікавых, па-сапраўднаму наватарскіх рашэнняў у пластыцы і колеры прадметаў, якія асацыіруюцца са з'явамі і формамі прыроды. Прастата і выразнасць масіўнага прысадзістага прыбора для віна з каляровага шкла (аўтар К. Вакс) сугучныя старажытнай архітэктуры. Падкрэслена плаўныя аб'ёмы добра выяўляюць гладкую, бліскучую паверхню шкла. Строгая манументальнасць штофаў атрымала тут новае сучаснае ўвасабленне. Пашырыўшы і некалькі падоўжыўшы характэрнае для штофаў вузкае і кароткае горлачка, мастачка надала сасуду падабенства са старажытным храмам дзякуючы навершу, якое паўтарае абрысы царкоўных купалаў. Бакалы будуюцца з элементаў, блізкіх форме графіна, што дапамагае дабіцца стылявога адзінства. Часта мастакі выкарыстоўваюць дымчатае шкло, што патрабуе асаблівай увагі да формы. У гэтых творах пластычная закончанасць сілуэтаў, акцэнтаваных колерам, надае прадметам каларыстычную мяккасць (ваза «Баранчыкі» (1963, дымчатае шкло, гута), сервіз «Юбілейны» (1967, дым-

77. С. Раўдвеэ.
Дэкаратыўны набор «Цырк». 1973



чатае шкло, бясколернае шкло, гута) Л. Мягковай, прыбор для сокаў (1965, дымчатае шкло, гута) У. Мурахвера і інш.).

Аднак ужо ў другой палове 60-х гадоў наметціўся шэраг супярэчнасцей у галіне мастацкага шкла. Творчасць мастакоў стрымлівалася абмежаванымі магчымасцямі вытворчасці. Цяжкасці з асваеннем і ўкараненнем у вытворчасць новых узораў вымушалі шукаць выхад з гэтага становішча.

Некаторыя перспектывы звязваліся з бурным развіццём выставачнай дзейнасці, што давала шырокія маг-

чымасці для эксперыментаў мастакоў, абуджала іх творчую актыўнасць. Стандартызацыя масавага архітэктурнага і інтэр'ернага асяроддзя выклікала неабходнасць у стварэнні прадметаў яркіх, жывапісных, выкананых з фантазіяй. У мастацкім шкле з другой паловы 60-х гадоў намецілася тэндэнцыя выкарыстання лакальнага колеру, павышэння яго інтэнсіўнасці. Творы дэкаратыўнага мастацтва павінны былі адыгрываць актыўную эмацыянальную ролю ў інтэр'еры. Прымяненне яркага інтэнсіўнага колеру надае святочную, мажорную афарбоўку жылым інтэр'ерам. У пошуках выразнасці мастакі акцэнтуюць увагу на форме і колеры вырабаў. У гэтым бачыцца прадаўжэнне традыцый савецкага шкларобства, закладзеных В. Мухінай, якая лічыла форму і колер галоўнымі мастацкімі кампанентамі ў вырабах са шкла. Колер з'явіўся важнай мастацкай асаблівасцю нёманскага шкла. Выключна шырокая колеравая гама давала магчымасці мастакам у яго выкарыстанні. Чырвоны, жоўты, сіні, зялёны актыўнымі колеравымі акордамі ўваходзяць у творы Г. Ісаевіч (ваза «Чырвоная кветка»), Л. Мягко-

78. У. Мурахвер. Дэкаратыўны набор «Свяціла». 1968

вай («Дамашнія віны»), У. Мурахвера (дэсертны набор «Змейка») і інш.

Частай з'явай становіцца трансфармацыя традыцыйных формаў. Форма і колер ствараюць дэкаратыўны вобраз у наборы Л. Мягковай «Ноч» (1965, накладное шкло, пескаструменная апрацоўка). Абагульненыя геаметрызаваныя сілуэты ваз, цяжкія статычныя формы добра перадаюць застыласць і сонную нерухомасць начнога пейзажу. Адчуванне холаду ночы ўзмацняе насычаны сіні колер. Дэкаратыўныя эфекты дасягнуты шляхам накладвання шкла аднаго колеру на другі. Новым у формаўтварэнні з'явілася прымяненне простых геаметрычных аб'ёмаў, якія ўзаемна дапаўняюць адзін аднаго, ствараюць арыгінальную дэкаратыўную кампазіцыю.

Цікавае выкарыстанне колеру можна бачыць у ансамблі С. Раўдвеэ «Святочны» (1967, крышталь, каляровае шкло). У гэтым творы ён з'яўляецца толькі неабходным кампанентам для перадачы эмацыянальнага выражэння тэмы. Зіхаценне крыштальных граней у спалучэнні з чырвоным рубінавым шклом, кропкі якога ўспыхваюць на прадметах набору, надае святочную ўрачыстасць усёй кампазіцыі. Рытмічны ўзор граней, колеравыя суадносіны бясколернага крышталю і чырвонага шкла, чысціня сілуэта састаўляюць мастацкія якасці твора. Наогул пачуццё ансамбля, у якім кожная рэч мае сваё месца і значэнне, уважлівыя адносіны да колеру, што арганічна ўваходзіць у агульны лад твора, характарызуюць работы беларускіх мастакоў шкла.

Са з'яўленнем мастацкага праектавання і канструявання адбываецца размежаванне ў сферы матэрыяльна-мастацкай творчасці. Ідзе актыўны працэс сцвярджэння самастойнасці і духоўнасці формы. Мысленне мастакоў знаходзіць выражэнне ў ідэалізацыі вобраза. Дэкаратыўнае мастацтва паступова вызваляецца ад функцый прыкладнога мастацтва мінулага, па свайму зместу ўсё больш набліжаецца да твораў выяўленчага мастацтва і займае пэўнае месца ў радзе пластычных і прасторавых мастацтваў. Гэтыя тэндэнцыі пачалі праяўляцца ў дэкаратыўным мастацтве з другой паловы 60-х гадоў.

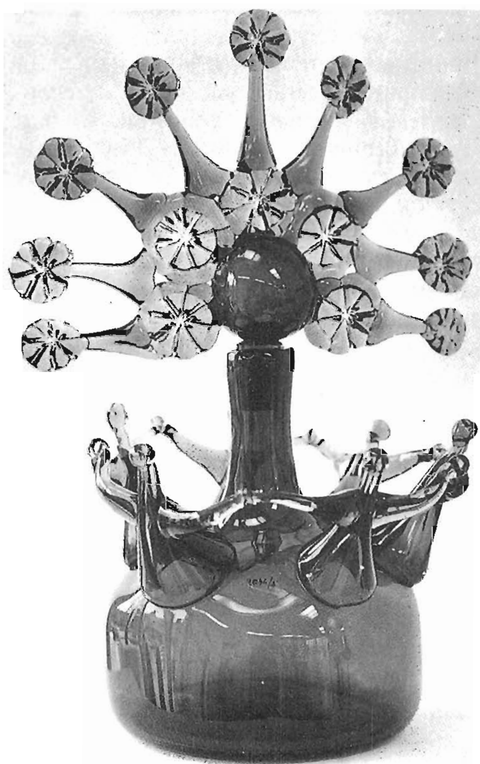
79. Л. Мягкова. Дэкаратыўная кампазіцыя «Карнавал». Фрагмент. 1967

Пераход ад чыстай утылітарнасці да дэкаратыўнай формы ў значнай ступені звязаны з імем Б. Смірнова. Творчасць гэтага яркага мастака-наватара аказала станоўчы ўплыў на многіх беларускіх майстроў дэкаратыўнага мастацтва. Цікавасць да наватарства і смелага эксперымента ў спалучэнні з беражлівымі адносінамі да традыцый ён прывіў і сваім вучням (у яго вучыліся Л. Мягкова, У. Мурахвер).

Рысы дэкаратыўнасці і манументальнасці праяўляюцца ў самых звычайных бытавых формах, павышаецца іх змястоўнасць і эмацыянальнасць. Паўсядзённыя прадметы набываюць новыя дэкаратыўныя якасці. У наборы Л. Мягковай «Карнавал» (1967, каляровае шкло, гута) прадметы актыўна ўдзельнічаюць у фарміраванні вобраза, ствараюць пэўны эмацыянальны настрой. Гэта сведчыць аб пашырэнні іх функцый і самога паняцця «функцыянальнасць». Прадметныя формы то быццам уваходзяць у зямлю, то вырываюцца на паверхню, застываючы на імгненне вясёлкавымі шарамі, каб зараз жа рассыпацца на паўшар'і бакалаў ці ўскінуцца ўверх вузкімі горлачкамі графінаў. Тэма народнага гуляння і вясёлага свята раскрываецца ў простых формах, якія тым не менш выклікаюць у памяці пэўныя паэтычныя асацыяцыі. Аўтар стварае тэатральна-ўмоўны свет, у якім рэчы набываюць іншую якасць, адыгрываюць іншыя, чым раней, ролі. Колер таксама дэкаратыўны і яркі, што ўласціва дадзенаму перыяду. Каларыстычныя спалучэнні ў другой палове 60-х гадоў характарызуюцца кантрастнасцю. Чырвоны і сіні, чырвоны і зялёны часта супрацьпастаўляюцца адзін аднаму, уступаюць у дысананс. Гэта прасочваецца ў творах Л. Мягковай «Карагод», «Іван-ды-Мар'я» (абодва 1967), работах С. Раўдвеэ, У. Мурахвера.

Як характэрную рысу неабходна адзначыць не толькі дэкаратыўнасць у прызначэнні прадметаў, але і дэкаратыўнасць формаў. Нават у выкарыстанні калісьці утылітарных формаў мастакі імкнуцца да іх дэкаратыўнага гучання. Гэтаму садзейнічаюць дэталі, якія ўжываюцца для кампазіцыйнага завяршэння — дэкаратыўныя коркі, ляпныя ўпрыгожванні і г. д. Яны знайшлі прымяненне ў камплексе для вячэрняга стала «Свяціла» (1968, дымчатае шкло, гута, прылепы), кампазіцыі

80. Л. Мягкова. Дэкаратыўны графін «Карагод». 1967



«Паўночныя матывы» (1969, шкло, гута) В. Дзівінскай. Фантазія мастакоў змяняе утылітарныя функцыі бытавых прадметаў, ператварае іх у дэкаратыўныя кампазіцыі. Традыцыйныя формы хоць і захоўваюцца, але гратэскавая мадыфікацыя маштаба ці выразныя дэталі надаюць ім іншы вобразны сэнс, іншую эмацыянальную афарбоўку.

Дэкаратыўны напрамак захапіў усіх беларускіх мастакоў шкла. У 1967 г. пачынаюць работу на шклозаводзе «Нёман» К. Вакс, В. Дзівінская, У. Жохаў, якія таксама аддалі даніну гэтай тэндэнцыі. Рамантычная паэтычнасць, мудрагелістая карункавасць характэрныя для шкла В. Дзівінскай. Яна шырока выкарыстоўвае ў дэкоры элементы народнай разьбы па дрэве, ткацтва (набор ваз «Карункавы», кампазіцыя «Паўночныя ма-

81. С. Раўдвеэ. Дэкаратыўны свяцільнік «У некаторым царстве». 1969

Цікавыя работы Р. Багінскага ў традыцыях народнага гутнага шкла. Яго мініяцюры поўныя вынаходлівасці і дасканалыя па выкананні. Ён не толькі стварае мастацкія творы, але і ўдасканальвае тэхніку вырабу шкляной скульптуры. Да фальклорных вобразаў звяртаецца Р. Багінскі ў работах «Чорт» (1968, шкло, гута), «Бабы» (1969, шкло, гута). Своеасаблівай ілюстрацыяй да казкі А. С. Пушкіна «Залаты пеўнік» сталі скульптуры-графіны «Цар Дадон». Умела выкарыстоўваюцца майстрам традыцыі народнага мастацтва, багатыя пластычныя якасці шкла ў простых, але выразных па аб'ёму анімалістычных скульптурах («Баран», 1969, шкло, гута). Мяккія пераходы адной формы ў другую, дакладнасць у вырабе дэталей характэрныя для скульптур Р. Лінкевіча. Яго вогненны былінны «Конь-агонь» (каляровае шкло, гута, бясколерны крышталь) прыгожы па колеры і пластычна-выразны.

тывы», блюда «Леў»). У. Жохаў шукае новыя выразныя магчымасці ў гутнай скульптуры. А. Федаркоў, скарыстоўваючы традыцыйныя формы бытавога глінянага посуду (талеркі, міскі, гладышы і г. д.), з дапамогай арыгінальнага дэкору з рознакаляровых ніцей стварыў шэраг цікавых твораў (прыбор «Малочны», вазы «Карзінкі» і інш.).

Народны пачатак праяўляецца і ў гутнай скульптуры са шкла, у якой выразна прасочваецца імкненне да абагульненасці формы. Якасці расплаўленага шкла дазваляюць весці работу з прымяненнем розных тэхнічных прыёмаў. З мас гарачага шкла выдзімаецца агульны аб'ём скульптуры, а затым з дапамогай лепкі робіцца яе канчатковая дапрацоўка. Да гэтага жанру звяртаюцца не толькі гутныя майстры Р. Багінскі, Г. Лінкевіч, І. Пухоўскі, але і мастакі шкла, напрыклад У. Мурахвер, В. Дзівінская, У. Жохаў, С. Раўдвеэ.

82. Г. Лінкевіч. Алень. 1969

У. Мурахвер узнаўляе старажытны прыём шклaробства, калі да паверхні вырабаў прымацоўваюцца размякчаныя кавалачкі шкла, на якіх з дапамогай штампа робіцца адбітак патрэбнай выявы. У гэтай тэхніцы ён выконвае серыю дэкаратыўных рэльефных пано. Адбітак выявы, выгнутай з паласавога жалеза, У. Мурахвер выкарыстаў і пры стварэнні дэкаратыўнага пласта

83. У. Мурахвер. Дэкаратыўнае пано «Леў». 1967

«Леў» (1967, каляровае шкло, ліццё).

З актывізацыяй выставачнай дзейнасці і пашырэннем магчымасцей для абмену інфармацыяй творчыя дасягненні майстроў той ці іншай рэспублікі ці мастацкай школы становяцца здабыткам усіх. Пры гэтым неабходна ўлічваць, што ўзбагачэнне традыцый нацыянальнага мастацтва павінна арганічна ўваходзіць у культуру нацыі. Толькі ў гэтым выпадку можна гаварыць аб плённасці такога працэсу. Творчае супрацоўніцтва і ўзаемаўплыў беларускіх майстроў шкла, якія выхоўваліся ў розных мастацкіх школах, з'яўляецца станоўчым прыкладам узаемадзеяння культур.

Значныя змены адбыліся ў характары мастацкіх промыслаў рэспублікі, што было звязана з павышэннем іх ролі ў жыцці грамадства і адпаведнымі зменамі ў структуры бытавання і арганізацыі. Рост матэрыяльнага дабрабыту, павышэнне культурнага ўзроўню людзей патрабавалі ад мастацкіх промыслаў больш актыўнага ўключэння іх у побыт, прадметна-прасторавае асяроддзе, у якім жывуць і працуюць людзі. Калі ў папярэдні перыяд майстры мастацкіх промыслаў займаліся ў асноўным стварэннем унікальных вырабаў выставачнага характару, то ў 60-я гады перад імі была пастаўлена задача задаволіць масавы попыт у мастацкіх творах, якія маглі б аздабляць жылое асяроддзе. Намнога ўзрасла эстэтычная функцыя вырабаў мастацкіх промыслаў, паколькі побыт ужо быў насычаны масавымі прамысловымі таварамі машыннай вытворчасці.

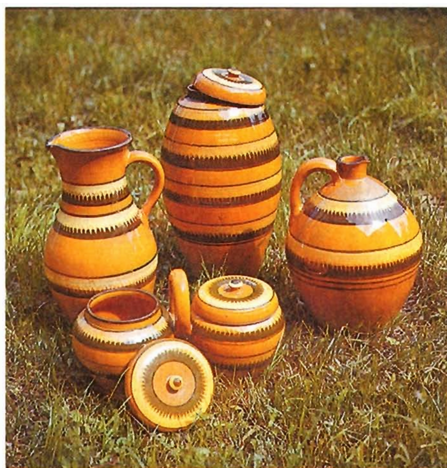
У 1960 г. у сувязі з ліквідацыяй прамысловай кааперацыі мастацкія арцелі былі пераўтвораны ў фабрыкі мастацкіх вырабаў і перададзены Міністэрству мясцовай прамысловасці. Гэта дазволіла значна расшырыць вытворчасць, актыўней выкарыстоўваць не толькі мясцовую сыравіну, але і адходы прамысловай прадукцыі. Была актывізавана работа па пошуку і далучэнню да промыслаў народных майстроў — ткачых, ганчароў, разьбяроў, пляцельшчыкаў і інш. Іх работа арганізоўвалася непасрэдна на прадпрыемстве ці ў выглядзе надомніцтва.

Многія фабрыкі мастацкіх вырабаў пачалі прыцягваць для супрацоўніцтва ганчароў з навакольных ганчарных цэнтраў. Аднак у гэтай справе было шмат нявырашанага і супярэчлівага. Попыт на традыцыйны ганчарны посуд і дробную пластыку моцна знізіўся, фабрыкі цікавіў толькі нешырокі асартымент вырабаў: збанкі і гаршкі для кветак. Такое звужэнне творчага дыяпазону

народных майстроў вяло да іх дэкваліфікацыі.

Больш перспектыўным аказаўся іншы шлях — стварэнне на базе старажытных ганчарных цэнтраў

84. В. Пракаповіч. Фляндраваная кераміка. 1970



прамысловых прадпрыемстваў. Найбольш прыкметнае месца сярод іх заняла Івянецкая фабрыка мастацкай керамікі і вышыўкі, арганізаваная ў 1960 г. на базе цэха. Аднак і гэта не дало магчымасці вырашыць праблемы промыслу. Малая магутнасць фабрыкі, недасканаласць абсталявання не дазвалялі ажыццявіць многія цікавыя задумы майстроў. Асартымент абмяжоўваўся ўсё тымі ж кветкавымі гаршкамі і збанамі. Вырабы дэкаратыўна-мастацкага характару, створаныя галоўным мастаком фабрыкі, выпускніком Абрамцаўскага мастацка-прамысловага вучылішча В. Каруновым, вызначаліся не ўласцівымі беларускаму народнаму ганчарству формамі і дэкорам. Ганчары вымушаны былі займацца прамысловым тыражыраваннем узораў пэўнага аўтара, што супярэчыла традыцыям народных промыслаў.

Тым не менш іменна 60-я гады прынеслі івянецкай кераміцы шырокую вядомасць. Заслуга ў гэтым належыць народным майстрам, якія склалі аснову калектыву фабрыкі: Ф. Целішэўскаму, І. Малчановічу, В. Кулікоўскаму, А. Пракаповічу, М. Звярко. Хоць дзейнасць прафесійных мастакоў і стажыроўка ў сярэднеазіяцкіх ганчароў на першым часе моцна паўплывалі на творчасць івянецкіх майстроў, яны хутка здолелі зноў вярнуцца да традыцыйных формаў і дэкору, выкарыстоўваючы і пэўны вопыт мастацтва іншых народаў. На гэтым стыку і развілася своеасаблівая івянецкая кераміка з характэрным дэкорам (фляндроўкай), які надаў ёй яркую адметнасць. Звыклыя для майстроў традыцыйныя формы посуду дэкарыраваліся гладкімі і расчасанымі гарызантальнымі палосамі. Стужкавы дэкор белых, зялёных, карычневых адценняў у спалучэнні з натуральным колерам чарапка запаўняе амаль усю паверхню вырабаў, гарманічна спалучаючыся з формай і падкрэсліваючы яе лаканізм, скульптурнасць і манументальнасць. Старажытная форма выглядае надзвычай дэкаратыўна і па-сучаснаму.

Большая частка ўзораў выконвалася ганчарамі старэйшага пакален-

85. М. Звярко. Леў. 1972

ня на чале з Ф. Целішэўскім і В. Кулікоўскім. На аснове традыцыйнага бытавога посуду яны стваралі керамічныя наборы для вады, квасу, малака, віна, што звычайна складаліся са збанка ці сасуда з S-падобным носікам і некалькіх кубкаў. Часамі ў камплект уключаліся вазачкі для варэння і цукру, маслёнкі і іншыя прадметы. Аздобленыя сакавітай фляндроўкай, такія камплекты вызначаліся адметнымі мясцовымі асаблівасцямі. Практычна ніводная значная выстаўка народнага мастацтва не абыходзілася без івянецкай керамікі.

Разам з тым у творчасці майстроў, асабліва сярэдняга пакалення, адчуваецца і пэўны адыход ад традыцыйных формаў, што звязана са спробамі надаць ім сучаснае гучанне. Міскі з выразным зломам сценак саступаюць месца вырабам плаўнага мяккага сілуэта, кубкі нагадваюць аналагічны фарфоравы посуд, шырокае распаўсюджанне набылі графіны ўсходніх формаў. Некаторыя з такіх твораў з'явіліся натуральным прадаўжэннем мясцовых традыцый, іншыя не прыжыліся і былі зняты з вытворчасці.

Формы традыцыйнага мясцовага посуду амаль дакладна паўтараліся ў вырабах сувенірнага характару, што ўяўлялі сабой мініяцюрныя копіі спарышоў, глякоў, слоікаў, місак, збанкоў і інш. Калі ў сучасным побыце дакладна скапіраваныя традыцыйныя формы далёка не заўсёды маглі знайсці сваё месца, то для вырабаў сувенірнага характару гэта было цалкам апраўданым, паколькі іх асноўнае прызначэнне — нагадваць пра характэрныя асаблівасці мясцовага рамяства. Вырабам падобнай сувенірнай прадукцыі займаўся І. Малчановіч — адзін з лепшых майстроў бытавога посуду.

М. Звярко ўзнавіў вытворчасць фігурных ляпных сасудаў традыцыйных формаў, да якіх дадаліся і новыя ў выглядзе зубраў, фальклорных герояў і інш. Канструктыўна яны захоўвалі характэрныя асаблівасці, уласцівыя падобным вырабам даваеннага часу, але талент і асаблівае мастацкае бачанне майстра надалі ім большую дэкаратыўнасць і мастацкую вытанчанасць.

Значна пашырыўся асартымент фабрыкі пасля яе рэканструкцыі ў 1966 г. Двухразовы абпал павысіў якасць прадукцыі, шырокае прымяненне эмаляў і каляровай [illegible] павысіла дэкаратыўныя я[illegible] рабаў. Значны ўплыў на [illegible] прадукцыі стала аказваць творчасць прафесійных мастакоў П. [illegible]кі, В. Карунова, М. Шостака, М. Шаўцовай і інш., якія аддавалі перавагу творам дэкаратыўнага характару. Працэнт посуду бытавога прызначэння, вырабленага на ганчарным крузе, стаў зніжацца, большасць прадукцыі стваралася шляхам адліўкі ў гіпсавыя формы. Гэта дало магчымасць ускладніць характар вырабаў, надаць ім больш багаты рэльеф. У тэхніцы адліўкі выпускаліся разнастайныя прадметы утылітарнага і дэкаратыўна-мастацкага характару: наборы для віна і квасу, падсвечнікі, вазачкі, флаконы, кветачніцы і інш. Многія з гэтых твораў былі самі па сабе ўдалыя і па форме, і па дэкоры, з'яўляліся неблагой аздобай сучаснага інтэр'ера, але не мелі амаль нічога агульнага з традыцыйна мясцовымі вырабамі, якія прадаўжалі сваё жыццё практычна толькі ў творчасці ганчароў, што працавалі на крузе.

На некаторы час была адроджана вытворчасць глінянай цацкі, якой займаўся галоўным чынам М. Звярко. Аднак гэты выдатны майстар, які тонка адчуваў патрабаванні сучаснасці, досыць далёка адышоў ад традыцый народнай глінянай цацкі. Вырабы значна павялічыліся ў памерах, сталі больш нагадваць дэкаратыўную пластыку. Дасканалыя формы іх пазбаўлены галоўных якасцей народнай глінянай цацкі — непасрэднасці і рукатворнасці.

Як відаць, развіццё івянецкай керамікі ішло не столькі па шляху пошукаў новых пластычных рашэнняў, колькі ў сферы дэкаратыўнасці, што дасягалася аздабленнем вырабаў не ляпнінай, а роспісам.

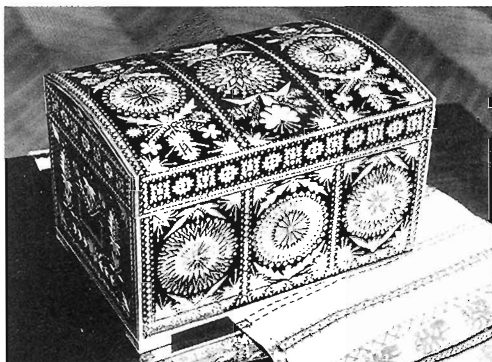
У 60-я гады вытворчасць мастацкай керамікі пачалася на Мазырскай фабрыцы мастацкіх вырабаў. Пытанне аб прадаўжэнні народных традыцый тут не ставілася, і напрамак [illegible]ы на стварэнне недарагіх [illegible]ацкага характару па ўзо[illegible]ных прафесійнымі маста[illegible]. Асноўная частка прадукцыі выраблялася шляхам адліўкі ў гіпсавыя формы.

Накіраванасць мазырскай керамікі вызначылі майстры І. Кашаед, Т. Кіршчына, М. Пушкар. Іх лепшыя работы сведчаць пра творчую інтэрпрэтацыю традыцыйных формаў у адпаведнасці з новай тэхналогіяй вытворчасці. Нярэдка ў вырабах праглядваюцца формы збанка, але ён аздабляецца рознымі рэльефнымі дэталямі, каляровай палівай, часта з пераходамі і адценнямі.

Цікавы раздзел мазырскай керамікі складае дробная пластыка, узоры якой стваралі Т. Кіршчына і М. Пушкар. У іх работах адчуваюцца прыёмы стылізацыі, характэрныя для прафесійнай керамікі 60-х гадоў. Майстры пакідалі чарапок натуральнага колеру, дабіваючыся яго дэкаратыўнасці рознымі мастацкімі прыёмамі. Але гэтыя работы былі настолькі своеасаблівыя і індывідуальныя, што маглі тыражыравацца толькі аўтарамі, і калі яны пакінулі прадпрыемства, вытворчасць дробнай пластыкі спынілася.

На многіх фабрыках мастацкіх вырабаў атрымала сваё развіццё традыцыйнае мастацтва салома- і лозапляцення. Першымі асвоілі лозапляценне Мазырская, Гродзенская і Гомельская фабрыкі. Асаблівых стылявых адрозненняў у характары іх прадукцыі на першым часе не наглядалася. Выраблялiся разнастайныя творы утылітарна-дэкаратыўнага характару: кошычкі, падносы, хлебніцы, фруктоўніцы, латкі. Ужываліся тонкія, ачышчаныя ад кары пруткі лазы, часамі падфарбаваныя, што

86. М. і В. Дзехцярэнкі. Куфэрак. 1975



стварала прыгожае спалучэнне адценняў. Дэкаратыўнасць вырабам надавалі розныя тэхнікі пляцення, чаргаванне суцэльна сплеценых участкаў з ажурнымі. У большасці выпадкаў вырабы вызначаліся арганічнасцю, прыгажосцю і сучасным гучаннем.

Шырокае развіццё ў 60-х гадах набыла **мастацкая апрацоўка саломы**, якая развівалася ў двух напрамках: аплікацыя на плоскай паверхні і выраб дробнай дэкаратыўнай пластыкі.

Аплікацыя саломай па дрэве вызначыла асноўны напрамак дзейнасці Жлобінскай фабрыкі мастацкай інкрустацыі, адкрытай у 1961 г. на базе цэха[26]. Узоры стваралі народныя майстры М. і В. Дзехцярэнкі, якія за аснову сваіх вырабаў узялі традыцыйныя творы мясцовага народнага мастацтва. Першыя ўзоры не заўсёды адрозніваліся цэласнасцю і

---

[26] Фабрыка атрымала назву «мастацкай інкрустацыі», хоць яе прадукцыя выраблялася ў тэхніцы аплікацыі.

арганічнасцю. У мініяцюры яны капіравалі формы куфраў, паверхня амаль цалкам пакрывалася ўзорам з саламяных квадрацікаў і ромбікаў. Але настойлівыя пошукі майстроў дазволілі ім значна ўдасканаліць узоры, дабіцца выразнасці і лаканізму дэкору. Механізацыя сталярных работ, высокі тэхнічны ўзровень выканання арнаменту і яго апрацоўкі садзейнічалі хуткаму росту папулярнасці прадукцыі фабрыкі.

Прыкметную ролю ў гэтым працэсе адыграла творчасць прафесійнага мастака У. Басалыгі, які з канца 60-х гадоў займаўся стварэннем узораў для Жлобінскай фабрыкі. Абапіраючыся на вопыт народных майстроў і ўласную прафесійную падрыхтоўку, ён выканаў шэраг дэкаратыўных пано ў тэхніцы аплікацыі саломай па дрэве: «Ганчар Лявон», «Бондар Васіль», «Свята ў вёсцы» і інш. Работы вызначаюцца выдатнай кампазіцыяй, умелай стылізацыяй, вобразнасцю персанажаў. Кавалачкі саломы, размешчаныя ў розных напрамках, ствараюць багатую каларыстычную гаму. Праўда, пэўны час мастак захапляўся падфарбоўкай саломы ў зялёны і чырвоны колеры, і хоць яна рабілася прадумана, у стылі твора, прыродныя ўласцівасці саломы зніжаліся і абясцэньваліся. Адчуваючы гэта, мастак хутка адмовіўся ад паліхроміі, больш увагі ўдзяліўшы ўласным мастацкім якасцям матэрыялу.

Характэрная асаблівасць твораў У. Басалыгі — ярка выяўленая дэкаратыўнасць і арнаментальнасць, што дасягаецца геаметрызацыяй малюнка, своеасаблівым драбленнем яго на арнаментальныя дэталі, увядзеннем дэкаратыўных элементаў, характэрных для ткацтва, разьбярства, вышыўкі. Зааморфныя матывы ў работах «Белавежскі асілак», «Белавежская пушча» і іншых набываюць сімвалічнае гучанне. Напрыклад, рогі лася ў рабоце «Белавежская пушча» пераптвораны ў нейкае незвычайнае галінастае дрэва, якое запаўняе значную плошчу пано і нагадвае «дрэва жыцця» ў народным мастацтве.

Гэтыя ж якасці ўласцівы і творам сюжэтна-тэматычнага характару: «Ільнаводы», «Гасціннасць», «Свята» і інш. Аўтар пазбягае ілюстрацыйнасці або падробкі пад наіўнарэалістычны характар твораў народных майстроў. Пано вызначаюцца ўмоўнасцю і метафарычнасцю, іх дэкаратыўнасць падкрэсліваецца шматлікімі дэталямі арнаментальнага характару. Вытрыманыя ў адзіным лаканічным стылі, яны арганічна ўпісваліся ў тагачасны інтэр'ер з яго строгімі геаметрычнымі формамі.

З канца 60-х гадоў узоры для Жлобінскай фабрыкі пачынае ствараць таксама прафесійны мастак В. Котаў. Як і У. Басалыга, ён актыўна абапіраўся на мясцовыя традыцыі, перапрацоўваючы іх у адпаведнасці з патрабаваннямі сучаснасці. Серыя куфэркаў-эталонаў, створаных В. Котавым, па характары блізкая творам М. і В. Дзехцярэнкаў, але мастак больш творча адносіцца да народнага арнаменту, актыўна ўводзіць касмаганічныя матывы, адлюстраванні птушак, жывёл, чалавека. Ён смела звяртаецца да рэвалюцыйнай і ваеннай тэматыкі, адлюстроўвае юбілейныя даты, важнейшыя падзеі ў жыцці краіны. Такія работы насычаюцца геральдычнымі матывамі, кампазіцыя нярэдка дапаўняецца тэкстам, які арганічна ўпісваецца ў агульны арнаментальны строй твораў.

Дэкаратыўныя пано В. Котава, тэматычна блізкія творам У. Басалыгі, адлюстроўваюць галоўным чынам сцэнкі з народнага жыцця і фальклорныя матывы: «Вясна», «Палясоўшчык» «Сям'я», «Маладыя» і інш. Аднак у яго работах адсутнічае залішняя геаметрызацыя і раздробленасць, уласцівая работам У. Басалыгі. Кампазіцыя больш свабодная, тэхніка аплікацыі больш шчыльная, без знарочыстага драблення фігур. Арнаментальнасць дасягаецца імітацыяй

народных касцюмаў, лаканізмам фігур, дынамікай размяшчэння іх на плоскасці. У некаторых работах («Пеўні», «Сустрэча») заўважаецца своеасаблівая стылізацыя заамарфных матываў у выглядзе трохвугольных формаў, якія гарманіруюць з геаметрычным арнаментам і не пярэчаць прынцыпам аплікацыі саломай па дрэве. У цэлым работы В. Котава адпавядалі лаканічным формам тагачаснага інтэр'ера.

У пачатку 60-х гадоў на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў і Гомельскай фабрыцы мастацкіх вырабаў адрадзіўся промысел па вырабу утылітарна-дэкаратыўных і мастацкіх твораў з саломы: шкатулак, сумак, фруктоўніц, цукерачніц, дробнай саламянай пластыкі ў выглядзе розных фігур і сюжэтных кампазіцый.

Ініцыятарам арганізацыі промыслу саломапляцення на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў з'явілася старэйшая народная майстрыха рэспублікі В. Гаўрылюк. Традыцыі саломапляцення ёй былі знаёмыя з дзяцінства, і на першым часе майстрыха паўтарала здаўна вядомыя вырабы. Для творчасці В. Гаўрылюк характэрны прастата і лаканізм формы вырабаў, імкненне выявіць і падкрэсліць прыродную прыгажосць матэрыялу. Традыцыйныя віды і тэхнікі пляцення майстрыха ўдасканальвае і развівае, формы колішніх вырабаў дапасоўваюцца да патрэб сённяшняга дня. Асабліва вызначаюцца саламяныя жаночыя сумкі. Кардонная ці са шчыльнай тканіны аснова закрываецца саламяным пляценнем крыжовай формы, месцы злучэнняў і ручка абшываюцца плеценымі стужкамі. Сучасныя формы сумак у спалучэнні з прыгажосцю матэрыялу забяспечылі ім шырокі попыт.

Такім жа спалучэннем традыцый і сучаснасці вызначаюцца і сумкі В. Гаўрылюк, сплеценыя з сітніку (балотнай травы). Своеасаблівы прыродны колер матэрыялу, прыгажосць формаў надае ім арыгінальнасць.

Аналагічныя вырабы стварала на Магілёўскай фабрыцы К. Арцёменка. Яе творы таксама засноўваліся на мясцовых традыцыях саломапляцення, але майстрыха, звязаная з імі не так моцна, як В. Гаўрылюк, адразу ж узяла напрамак на творчае перайманне аналагічных сучасных вырабаў прамысловага характару. У большасці выпадкаў арганічнае спалучэнне сучасных формаў з традыцыйнымі тэхнікамі дэкору дазваляла ствараць удалыя, цікавыя рэчы.

Сумкі з чароту вырабляла на Верхнядзвінскай фабрыцы С. Пятkоўская. Тканы арнамент, выкананы з вялікім майстэрствам і густам, удала гарманіраваў з формамі вырабаў, якія ішлі ад традыцыйных народных куфраў. Прыгожы натуральны колер матэрыялу зеленаватых адценняў ствараў своеасаблівы каларыт. На жаль, чарот — матэрыял крохкі і не надта даўгавечны ў карыстанні, таму ў канцы 60-х гадоў такія сумкі былі зняты з вытворчасці.

Промыслы па пляценню утылітарна-дэкаратыўных вырабаў з саломы былі арганізаваны таксама ў Чачэрску і Хойніках. Майстрыхі А. Дзмітракова і Э. Назаранка, абапіраючыся на мясцовыя традыцыі саломапляцення, стварылі разнастайныя хлебніцы, фруктоўніцы, цукерачніцы, шкатулкі.

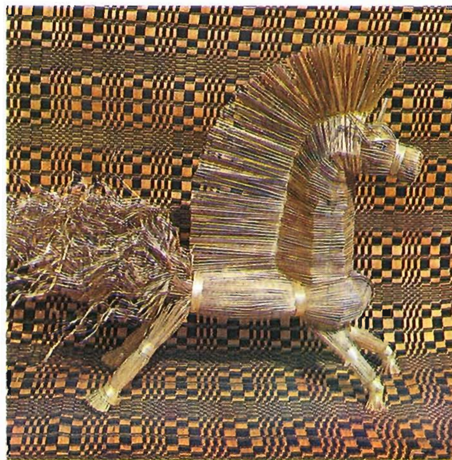
З творчасцю В. Гаўрылюк звязана адраджэнне традыцыйнага віду народнага мастацкага саломапляцення — аб'ёмнай пластыкі. Гэтае мастацтва аказалася вельмі сугучным тэндэнцыі дэкаратыўнасці, характэрнай для 60-х гадоў, таму хутка набыло шырокае развіццё не толькі на Брэсцкай, але і на іншых фабрыках мастацкіх вырабаў.

Абапіраючыся на даўнія традыцыі пляцення саламяных фігурак-цацак, майстрыха звярнулася да народнага побыту, чэрпаючы адтуль тэматыку сваіх работ. У творах «Араты», «Жняя», «На рынак» і іншых ад-

чуваецца глыбокае веданне народнага жыцця, яго культуры. Не задавальняючыся выкананнем адзіночных фігурак, што было ўласціва традыцыйнаму саломапляценню, В. Гаўрылюк стварае цэлыя сюжэтныя сцэнкі: «Лявон і Лявоніха», «Дзед і баба», «Кумачкі», «Несцерка і дзяцей шасцёрка» і інш. Значна мяняецца і знешні бок твораў: узрастае іх дэкаратыўнасць, статычнасць поз саступае месца экспрэсіўнасці і дынаміцы. У вырабах спалучаюцца самыя розныя тэхнікі пляцення, дапоўненыя іншымі матэрыяламі: кавалачкамі тканіны, ніткамі, дрэвам. Праўда, на першым часе, у пачатку 60-х гадоў, калі традыцыйнай саламянай пластыкай В. Гаўрылюк займалася фактычна адна, у яе творчасці заўважалася празмернае захапленне іншымі матэрыяламі, імкненне ствараць свае кампазіцыі як мага больш падобнымі да натуры. Фігуры амаль поўнасцю закрываліся адзеннем з фабрычных тканін, якое ў мініяцюры імітавала традыцыйную народную вопратку. Натуральная прыгажосць саломы як след не раскрывалася, знешняе пераймальніцтва зніжала дэкаратыўна-мастацкія якасці твораў.

87. В. Гаўрылюк. Конь. 1973

Але паступова майстрыха вызначыла патрэбны напрамак: выяўленне натуральных магчымасцей саломы. Адзенне персанажаў імітуецца ручным саламяным ткацтвам, толькі зрэдку неабходныя дэталі падкрэсліваюцца каляровымі ніткамі. Вырабы набываюць цэласнасць і сапраўдную традыцыйнасць.



88. В. Арцёменка. Конь-агонь. 1979

З 1965 г. на Магілёўскай фабрыцы мастацкіх вырабаў аб'ёмнай пластыкай з саломы пачала займацца К. Арцёменка. Добра знаёмая з творчасцю В. Гаўрылюк, майстрыха пазбегла яўнага этнаграфізму, звярнуўшыся да сучаснай тэматыкі. Яе шматфігурныя кампазіцыі, поўныя экспрэсіі і дынамікі, з'яўляюцца ўдалай імправізацыяй на аснове традыцыйных матываў. Якасці матэрыялу раскрываюцца на поўную моц, іншародныя дабаўленні амаль не прымяняюцца.

Значная частка твораў К. Арцёменка прысвечана героіка-патрыятычнай тэматыцы: «Тачанка», «Юны сцяганосец», «Чырвонаармеец», «Дадзены загад...». Свабоднае валоданне матэрыялам і рознымі тэхнікамі пляцення, яркае творчае мысленне дазволілі ёй гарманічна спалучыць

грамадзянскі пафас кампазіцый з ярка выяўленай дэкаратыўнасцю.

Цікавасць да традыцый народнага мастацтва, гісторыі свайго краю і яго культуры вызначыла новы напрамак у творчасці майстрыхі. У канцы 60-х гадоў з'яўляюцца яе работы на бытавыя і фальклорныя тэмы: «Першы снег», «Пачатак жніва», «Несцерка», «Пастушок», «Антон вядзе казу на базар» і інш. Кампазіцыі набылі патрэбную вобразнасць і дэкаратыўнасць, не страціўшы пры гэтым і ярка выяўленай сувенірнасці.

Адраджэнне мастацкага саломапляцення на Брэсцкай і Магілёўскай фабрыках дало штуршок да хуткага пашырэння гэтага віду промыслу. У пачатку 70-х гадоў саломапляценнем, асабліва стварэннем аб'ёмнай сувенірнай пластыкі, пачалі займацца і на іншых фабрыках мастацкіх вырабаў, у сістэме Мастацкага фонду БССР і інш. Саламяная пластыка з гэтага часу становіцца найбольш яркай з'явай у сучасным народным мастацтве Беларусі.

Багатыя традыцыі народнага **м а с т а ц к а г а р о с п і с у** на Заходнім Палессі сталі асновай для стварэння адпаведнага цэха на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў. Паколькі ў пачатку 60-х гадоў промысел па вырабу маляваных куфраў канчаткова занепаў, паўстала пытанне аб тым, як прадоўжыць жыццё гэтага віду народнага мастацтва. Вырашана было заняцца размалёўкай невялікіх сувенірных куфэркаў, якія б у мініяцюры паўтаралі іх прататыпы. З такой прапановай і звярнулася кіраўніцтва фабрыкі да майстроў в. Огава Іванаўскага р-на. Здавалася б, такая канкрэтная і ясная задача не магла ўяўляць якіх-небудзь цяжкасцей для огаўскіх майстроў. Але справа аказалася больш складаная. Звыклыя працаваць з буйнымі аб'ёмамі і вялікімі плоскасцямі, майстры не змаглі так хутка, як гэтага патрабавала фабрыка, пераарыентавацца на сувенірныя куфэркі і вымушаны былі механічна перанесці на іх традыцыйны роспіс. Выпрацаваная кампазіцыя, характэрная для вялікіх куфраў, не змяшчалася на сувенірных вырабах, таму з традыцыйнай трохчасткавай яна ператварылася ў двухці адначасткавую. Занадта вялікімі выглядалі і букеты, якія давялося значна «прарэдзіць» — да трох-чатырох кветак. Зразумела, што такая збедненая кампазіцыя аказалася неарганічнай, значна горшай за традыцыйную. Да таго ж выявіўся і другі недахоп: пэўная грубаватасць столярных работ, сакавітасць і размашыстасць роспісу, уласцівыя вялікім вырабам, на сувенірных куфэрках выглядалі звычайнай неахайнасцю. Праўда, на выстаўках народнага мастацтва, дзе перш за ўсё цанілася рукатворнасць, куфэркі огаўскіх майстроў глядзеліся досыць арганічна, але яны не адпавядалі патрабаванням сувенірнай вытворчасці, і Брэсцкая фабрыка сувеніраў вымушана была заняцца іх дапрацоўкай. Несумненна, народныя майстры з дапамогай прафесійных мастакоў і самі справіліся б з такой задачай, але прамысловаму прадпрыемству патрабавалася аператыўнасць. Узоры для цэха мастацкага роспісу сталі ствараць прафесійныя мастакі, скарыстоўваючы огаўскія матывы. Роспісы набылі патрэбную вытанчанасць і дасканаласць, аднак страцілі якасці, уласцівыя народнаму мастацтву: адчуванне жыццёвасці і рукатворнасці. Хоць огаўскія майстры і працягвалі супрацоўніцтва з фабрыкай, але яно зводзілася галоўным чынам да тыражыравання ўзораў, створаных прафесійнымі мастакамі.

Шырокае развіццё ў 60-я гады набыла **м а с т а ц к а я а п р а ц о ў к а д р э в а**, якая развівалася галоўным чынам як дробная настольная пластыка сюжэтнага характару. Фабрыкі мастацкіх вырабаў выпускалі таксама насценныя пано, выкананыя ў тэхніцы інтарсіі. Звычайна гэта

былі пейзажы і жанравыя сцэнкі, якія ў большасці выпадкаў насілі яўныя рысы самадзейнай творчасці. Кавалачкі дрэва розных парод падбіраліся механічна, без уліку унікальнасці і непаўторнасці іх слаістасці і колеру, пано, па-сутнасці, імітавалі графічны ці жывапісны твор. Не выратоўвала становішча нават майстэрская стылізацыя некаторых работ, паколькі яны ствараліся і тыражаваліся адпаведна задуме мастака, а не ўласцівасцям матэрыялу. У пачатку 70-х гадоў попыт на такія вырабы моцна знізіўся, і неўзабаве яны амаль поўнасцю былі зняты з вытворчасці, хоць многія самадзейныя мастакі прадаўжалі займацца гэтым відам творчасці, нярэдка дабіваючыся цікавых вынікаў.

Больш плённымі, але і не менш складанымі аказаліся пошукі ў галіне дробнай пластыкі. Зразумела, што ні традыцыйная народная скульптура, ні бытавыя вырабы ў сваім неперапрацаваным выглядзе не адпавядалі патрэбам сувенірнай вытворчасці. Развіццё набыло ў асноўным тое, што мела дэкаратыўную трактоўку, магло аздобіць сучасны інтэр'ер ці стаць сувенірам. Звычайна гэта былі разнастайныя фігуркі жывёл: буслы, чаплі, алені, ласі, глушцы і інш. Найбольшае пашырэнне атрымала фігурка зубра — своеасаблівы сімвал рэспублікі. Выраблялі гэты сувенір на многіх фабрыках, аднак у большасці з іх пераважаў пэўны стэрэатып накшталт эмблемы Мінскага аўтамабільнага завода, дзе зубр адлюстраваны ў пагрозлівай позе, нагнуўшы галаву. Фігуркі іншых жывёл нярэдка вызначаліся натуралізмам, манернасцю і салоннасцю.

Арыгінальны напрамак разьбы, вызначаны дробнай пластыкай А. Міхеенкі, склаўся на Полацкай фабрыцы мастацкіх вырабаў. Невялікія скульптуркі паляўнічых, сейбітаў, гарманістаў, рыбаловаў дастаткова ўмоўныя і дэкаратыўныя, манера разьбы вельмі смелая і лаканічная. Кожная фігурка ўяўляе своеасаблівую мазаіку плоскасцей, якія то здрабняюцца на тварах, то павялічваюцца, мадэліруючы адзенне. Плаўныя радыусы і мяккія пераходы адсутнічаюць. Такі лаканізм разьбы ў нечым аказаўся сугучным тагачаснаму інтэр'еру. Жэсты вобразаў энергічныя і выразныя, але ў іх няма той сімволікі і манументальнасці, уласцівых традыцыйнай народнай драўлянай скульптуры. Мадэліроўка выдае ўхіл у знешнюю дэкаратыўнасць.

Больш разнастайна развівалася драўляная пластыка па-за межамі мастацкай прамысловасці, як ад народнага мастацтва і самадзейнай творчасці, які набыў у 60-я гады шырокае распаўсюджанне. Яна паступова пазбаўляецца натуралізму, ілюстрацыйнасці, вонкавага пафасу. Народныя майстры і самадзейныя мастакі імкнуцца да больш глыбокага раскрыцця тэм, выяўлення багатых прыродных уласцівасцей матэрыялу, жанравай разнастайнасці. Значнае месца ў іх творчасці пачынае займаць фальклорная тэматыка, якая давала багаты матэрыял для творчасці.

Мяняецца і характар драўлянай скульптуры. Калі ў папярэдні перыяд яна прызначалася ў асноўным для выставак і мела досыць значныя памеры, то цяпер больш актыўна скарыстоўваецца ў інтэр'еры. Разьбяры часцей звяртаюцца да пластыкі малых формаў дэкаратыўнага характару. Сярод майстроў-скульптараў у першую чаргу варта назваць старэйшага беларускага народнага разьбяра А. Пупко (1893—1984) з пас. Івянец (Валожынскі р-н Мінскай вобл.). У параўнанні з іншымі сучаснымі народнымі і самадзейнымі разьбярамі яго творчасць асабліва цікавая тым, што з'яўляецца своеасаблівым злучальным звяном паміж старажытнай і сённяшняй народнай драўлянай пластыкай. Майстар займаўся скульптурай яшчэ ў дарэва-

люцыйны час і вернасць ёй захаваў да апошніх дзён свайго жыцця. На 60-я гады прыпадае росквіт яго творчасці, шырокая папулярнасць яе як у рэспубліцы, так і за яе межамі.

Работы А. Пупко адлюстроўваюць тыя змены ў характары народнай драўлянай пластыкі, якія адбываліся ў савецкі час. Карэнныя змены ў жыцці народа, станаўленне новага жыцця, гісторыя і фальклор — усё гэта атрымлівае жывы водгук у творчасці разьбяра. Мяняецца і фармальны бок работ, яны памяншаюцца ў памерах, набываюць камерны характар. Знікае паліхромія, асноўная ўвага ўдзяляецца выяўленню натуральнай прыгажосці дрэва, яго пластычных магчымасцей. Разьбяр паступова адмаўляецца ад падрабязнай дэталіроўкі і скрупулёзнай прапрацоўкі паверхні скульптур. Манера разьбы становіцца больш энергічнай і смелай, работы апошніх гадоў адрозніваюцца шырокімі абагульненымі плоскасцямі, рэзкімі светлаценямі, вострым дынамічным сілуэтам.

Любімыя ў творчасці А. Пупко фальклорныя матывы і літаратурныя вобразы вызначаюцца вастрынёй псіхалагічных характарыстык, дынамікай формаў, разнастайнасцю кампазіцыі. Дасціпны, жыццярадасны «Несцерка», пыхлівы «Пан Быкоўскі», самаўпэўнены шкаляр у «Дыспуце», задзірыстая «Лявоніха» сведчаць пра добрае веданне і адчуванне разьбяром багатай культурнай спадчыны народа. Работы вызначаюцца яркай вобразнасцю іх фальклорнай першаасновы, майстэрскім увасабленнем выяўленчымі сродкамі прыёмаў, тыповых для вуснапаэтычнай народнай творчасці.

Творчасць А. Пупко характэрная тым, што ў ёй адчуваюцца прынцыпы стылізацыі, уласцівыя традыцыйнай народнай драўлянай скульптуры. Майстар не імкнецца да скрупулёзнай прапрацоўкі твораў і анатамічнай дакладнасці, а ставіць перад сабой задачы мастацкага і духоўнага характару: вобразнасць, эмацыянальнасць, тонкі гумар, часам метафарычнасць і гратэск. У гэтым ярка выяўляюцца яго творчыя адносіны да традыцый.

У іншай манеры працуе разьбяр з Мінска В. Альшэўскі, які пачаў прымаць удзел у выстаўках з 1966 г. Хоць разьбой ён пачаў займацца

89. А. Пупко. Мая доля. Лірнік. 1979

ўжо ў сталым узросце, але хутка змог выпрацаваць арыгінальную стылістыку сваіх работ, што дазваляе лёгка адрозніваць іх ад твораў іншых народных і самадзейных разьбяроў.

В. Альшэўскі аддае перавагу анімалістычнай тэматыцы. Ён любіць выразаць фігуркі жывёл: зубраў, мядзведзяў, аленяў, ваўкоў. Нярэдка яны складаюць цэлыя кампазіцыі: бабры грызуць дрэва, алені на адпачынку, сям'я буслаў і інш. Майстар удзяляе вялікую ўвагу прапрацоўцы фактуры, дабіваецца прыгожай паверхні, гладка зашліфоўваючы сляды разца. Яго скульптуры нібыта не выразаны з дрэва, а вылеплены з нейкага пластычнага матэрыялу.

Арыгінальнасцю почыркаў і самабытнасцю трактоўкі вызначаюцца творы і многіх іншых майстроўразьбяроў, у першую чаргу старэй-

шага пакалення: С. Быка, Д. Сталярова, Л. Шостака, І. Лука, В. Макухі, І. Астрамовіча, С. Гуткоўскага. Значнае месца ў іх творчасці займае бытавы, анімалістычны, гістарычны жанр, многія звяртаюцца да фальклорнай тэматыкі. У работах разьбяроў малодшага пакалення больш адчувальны ўплыў прафесійнага мастацтва, хоць многія з іх імкнуцца пазбегнуць яўнай пераймальнасці.

60-я гады — чарговы этап у развіцці дыванаткацтва, якое ў папярэдні перыяд было прадстаўлена толькі прадукцыяй Віцебскага дывановага камбіната. Мастацкі напрамак гэтага прадпрыемства заставаўся ранейшы — стварэнне дываноў па матывах беларускага арнаменту. Але кампазіцыя становіцца іншай. Калі на першым этапе дываны будаваліся ў асноўным па тыпу ўсходніх — ярка выяўлены цэнтр з медальёнападобнымі фігурамі і дэталёва распрацаванай каймой, то цяпер поле дывана траціць акрэслены цэнтр і запаўняецца малюнкам больш раўнамерна. Традыцыйная кайма «ламаецца», становіцца вузейшай і менш распрацаванай, часта яе замяняе вузкая палоска.

Вырашаная такім чынам кампазіцыя давала магчымасць больш мэтазгодна выкарыстоўваць дыван як насценны ці на падлогу ў спалучэнні з тагачаснай мэбляй. Яркая, насычаная колеравая гама саступае месца светлай, стрыманай. Усталёўваецца крэмаваты фон, на якім у большасці выпадкаў пераважае залацістая чырвона-бела-чорна-бардовая гама.

Прыкладам можа служыць дыван В. Сенькінай «Беларускі» (1963). Вертыкальныя лініі дзеляць светла-крэмавае поле на шэсць плоскасцей, паверхню якіх займаюць ланцужкі геаметрызаваных разетак чырвонага колеру. Арнаментальная кайма адсутнічае. Кампазіцыя дывана нагадвае балгарскі кілім. Па такому ж прынцыпу выраблены дыван «Кветкавы»: на крэмавым полі тры вертыкальныя гірлянды белых, бэзавых, аранжавых кветак, паміж якімі размешчаны цёмна-зялёныя з крэмавым галінкі з лістамі. Арнаментальная кайма таксама адсутнічае, яе замяняе вузкая зялёна-карычневая палоска.

Нягледзячы на тое што тэмы, прапанаваныя мастакамі камбіната, часта былі аднолькавымі і прынцыпы кампазіцыі супадалі, вырашалі яны свае задачы кожны па-свойму. Так, А. Саленікава, распрацоўваючы кампазіцыю дывана па матывах беларускага арнаменту, дзе ўвесь цэнтр займаюць геаметрызаваныя кветкі-разеткі і ромбы, так размяркоўвае фігуры, што малюнак глядзіцца свабодна і лёгка.

Трэба адзначыць, што масавы пакупнік, на якога была разлічана прадукцыя камбіната, ужо меў свой стэрэатыпны вобраз ворсавага дывана. Прыкладам для яго заставаліся ўсходнія і каўказскія вырабы з яркім, насычаным каларытам і густым, складаным малюнкам па ўсяму полю. У такім жа стылі ткаліся дываны з беларускай тэматыкай. Часам мастакі цалкам паўтаралі колеравую гаму і арнаментальную структуру класічных усходніх і каўказскіх дываноў. Спробы вырашэння дывана па-новаму, са спрошчаным малюнкам і новай кампазіцыяй далёка не заўсёды ўспрымаліся спажыўцамі прыхільна. Тым не менш мастакі імкнуліся распрацоўваць новую стылістыку, якая была б сугучнай новаму часу і засноўвалася на традыцыях нацыянальнай культуры.

Колеравая гама і арнаментальны строй беларускіх народных посцілак адчуваюцца ў дыване Г. Саленікавай «Беларускі» (1963). Па чырвоным фоне рытмічна размясціліся геаметрызаваныя чорна-бэзавыя элементы арнаменту. Кайма дапаўняе і завяршае кампазіцыю.

Т. Гусева ў пачатку сваёй творчасці аднолькавую ўвагу надавала і

цэнтру, і кайме. Яе дыван «Беларускі» (1959) нагадвае класічны каўказскі, але з беларускім арнаментам па матывах слуцкіх паясоў. Пазней тую ж тэму Т. Гусева інтэрпрэтуе больш вольна: на свабоднай паверхні, разбітай сеткай са стылізаваных кветачак і лісцікаў, размешчаны буйныя галоўкі дэкаратыўных кветак.

З. Луданэ свае работы выконвае пераважна па матывах беларускага і латышскага народных арнаментаў. Дываны вызначаюцца стрыманай дакладнай падачай матэрыялу, разрозненымі буйнымі формамі, якія скампанаваны ў адзіную кампазіцыю. Калі ў «Беларускім» (1960) мы бачым характэрную схему пабудовы класічнага дывана з матывамі слуцкіх паясоў, то ў наступнай рабоце («Беларускі», 1962) кампазіцыя ствараецца са строгага бела-аранжавага геаметрычнага малюнка, які пакрывае ўсё поле шэраватага колеру. Матывы і кампазіцыя ідуць ужо ад беларускіх посцілак. Гэтак жа будуе З. Луданэ і дыван «Латышскі» (1963), дзе выкарыстоўвае элементы латышскага арнаменту.

У адрозненне ад традыцыйных народных дываноў і посцілак з рэдкімі для іх антрапаморфнымі матывамі ў прамысловым дыванаткацтве, у тым ліку і ў работах віцебскіх дываноўшчыкаў, сталі з'яўляцца стылізаваныя мужчынскія і жаночыя фігуркі. Цікавыя ў гэтым плане работы У. Федаровіча і І. Шурупава. Дыван «Свята ўраджаю» (1962) У. Федаровіч будуе, выкарыстаўшы свабодную кампазіцыю: па крэмаваму полю дывана гарызантальна размешчаны стылізаваныя жаночыя фігуркі ў нацыянальным беларускім адзенні. Паміж імі — стылізаваныя букеты з кветак, лістоў, каласкоў.

Разгледжаныя работы перыяду 60-х гадоў сведчаць пра тое, што на Віцебскім дывановым камбінаце склаўся цікавы творчы калектыў мастакоў, якія стварылі шэраг новых кампазіцый, удала выкарысталі нацыянальныя асаблівасці беларускага ворсавага дывана.

У 1960 г. пачаў працаваць Брэсцкі дывановы камбінат. У гэты час ужо кампазіцыйна склаўся тып беларускага ворсавага дывана, распрацаваны віцебскімі мастакамі. Яго традыцыі былі прадоўжаны і ў Брэсце, у чым значную ролю адыгралі работы В. Сенькінай, якая пераехала сюды з Віцебска. Мастачка выконвала дываны той жа кампазіцыі, што і на Віцебскім дывановым камбінаце: з трыма вялікімі дэкаратыўна размежаванымі арнаментальнымі палоскамі па полі і вузкай каймой, рытмічна размешчанымі элементамі без акрэсленага цэнтра.

Пераважна ў беларускай тэматыцы працуе У. Гусеў. Яго работам уласціва строгасць кампазіцыі з раўнамерным запаўненнем паверхні. Найбольш цікавым з'яўляецца дыван «Народны матыў», пабудаваны на элементах беларускага нацыянальнага арнаменту: праз усю паверхню светлага поля паралельна праходзіць геаметрызаваны ўзор.

Даволі markdown рознабаковая творчасць А. Мазуркевіча. Ён аўтар многіх «беларускіх» дываноў з выкарыстаннем геаметрычнага арнаменту: «Свята», «Арнаментальны» і інш. Працуе ён і над тэматыкай па матывах мастацтва народаў СССР.

Выклікаюць цікавасць работы Т. Сцепанюк. Галоўнае месца ў яе творчасці належыць беларускай тэме, якую яна трактуе своеасабліва, уводзячы новыя сучасныя элементы, распрацоўваючы традыцыйныя. У яе кампазіцыях часта прысутнічаюць фігуркі людзей, калоссе, палявыя кветкі і інш.

А. Гаўрыленка і М. Сцяблянка працуюць як у беларускай тэматыцы, так і па матывах выяўленчай творчасці ўкраінцаў, малдаван, балгар. У сваіх работах яны перадаюць квецень садоў і лугоў, каларыт народнага мастацтва суседніх народаў. М. Сцяблянка працуе на Брэсцкім

дывановым камбінаце з 1965 г. На яго творчасці адбіўся ўвесь працэс станаўлення сучаснага ворсавага беларускага дывана. За гэты перыяд ім выканана шмат «беларускіх», «азербайджанскіх», «украінскіх» і іншых дываноў.

Работы мастакоў Віцебскага і Брэсцкага дывановых камбінатаў сведчаць пра ўзаемаўзбагачэнне нацыянальных культур. Пастаяннае вывучэнне народнай творчасці беларусаў, паездкі па краіне, творчыя сустрэчы з мастакамі-дываноўшчыкамі Расіі, Украіны, Малдовы, Прыбалтыкі, Сярэдняй Азіі і інш., творчыя дыскусіі пра сучасны стан і месца дывана ў інтэр'еры аказваюць дабратворны ўплыў як на работы беларускіх майстроў, так і мастакоў з іншых рэспублік.

У 1964 г. упершыню ў рэспубліцы пры Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце была адкрыта кафедра афармлення мастацкіх тканін. Праз некалькі гадоў на мастацкіх выстаўках, у афармленні грамадскіх інтэр'ераў з'явіліся цікавыя работы выпускнікоў. Паспяховаму развіццю мастацкага ткацтва садзейнічаў таксама адкрыты ў пачатку 70-х гадоў у Барысаве габеленавы цэх на базе камбіната прыкладнога мастацтва Мастацкага фонду БССР.

Работай, якая папярэднічала з'яўленню беларускага габелена манументальнага гучання, што адыграў вялікую ролю ў афармленні інтэр'ера, была дэкаратыўная карта Беларусі для ўваходнай залы БССР на міжнародным кірмашы ў Лейпцыгу (1967) А. Кішчанкі і А. Бельцюковай. У цэнтры кампазіцыі — геаграфічная карта Беларусі. З двух бакоў яе абрамляюць вялікія дэкаратыўныя пано з элементамі флоры і фауны рэспублікі: блакітныя акенцы азёр, зеляніна лясоў, карункавыя лісточкі папараці, птушкі, рыбы. Над усім гэтым вылучаюцца белыя абрысы буслоў. Выкарыстаная тэхніка тамбурнай вышыўкі па сураваму палатну шаўковымі і баваўнянымі ніткамі дала прасветы на фоне, што стварыла эфект выяўлення фактуры. Срабрыста-зялёна-карычневая колеравая гама «карты» ўражвае сваёй паэтычнасцю і гарманічнасцю.

У пачатку станаўлення савецкага габелена мастакі, у тым ліку і беларускія, асвойвалі новую пластычную мову, актыўна выкарыстоўваючы сродкі і прыёмы жывапісу, з якім габелен быў звязаны на працягу стагоддзяў. Наступным этапам у яго развіцці было захапленне фактурай і пластычнымі эфектамі тканай паверхні. Мастакі шмат эксперыментавалі: фарбавалі ніткі старым хатнім спосабам, рабілі фарбу з лісця, кары, карэння і інш., прымянялі новыя матэрыялы — лён, сінтэтычнае валакно, люрэкс. Уводзілася больш свабодная сістэма перапляцення, якая раскрывае і аснову, і саму структуру тканіны. Узбагацілася тэхналогія і за кошт новых тэхнік, у тым ліку вязання, пляцення і інш. Імкненне дапасаваць структуру тканіны да інтэр'ера з'явілася рашаючым — габелен стаў успрымацца не толькі як частка сцяны. У ходзе далейшых эксперыментаў ён ператварыўся ў «тэкстыльную структуру», стаў падпарадкоўвацца законам не толькі ткацтва і жывапісу, але і пластыкі, якая абапіраецца на новае ўспрыняцце прасторы, часу і ўнутранай структуры прадмета. Габелен вярнуў страчаную ў XIX ст. ідэйную і манументальную сутнасць, якую меў у XVII — XVIII стст. За адносна кароткі тэрмін з'явіліся цікавыя работы, якія дазваляюць гаварыць аб стварэнні ў Беларусі манументальнага габелена грамадзянскага гучання.

Вялікім эмацыянальным зместам напоўнена работа Л. Сіваковай «Салдаты рэвалюцыі» (1969). Постаці чырвонаармейцаў у будзёнаўках выразна вырысоўваюцца на светлым фоне. Чырвоным колерам падкрэсліваецца агульная тэма кампазіцыі —

рэвалюцыйны пафас салдат рэвалюцыі. Трэба адзначыць, што Л. Сівакова, А. Бельцюкова і іншыя майстры габелена самі выконвалі свае работы на кроснах, і гэта дазваляла ім карэкціраваць працэс стварэння. Засвоіўшы ткацкую спадчыну мінулых эпох, яны спалучалі яе з уласнымі знаходкамі ў матэрыяле, фактуры, каларыце. Аднак у цэлым для беларускага габелена не ўласціва захапленне толькі пластычнымі формаўтварэннямі, што было характэрна для некаторых школ заходнееўрапейскага габелена, РСФСР, Прыбалтыкі.

Адраджэнне сучаснага беларускага габелена звязана перш за ўсё з работамі А. Кішчанкі. Ён вядомы як шматпланавы мастак, які працуе ў галіне станковай тэматычнай карціны, партрэта, манументальнага мастацтва. Магчымасці габелена прывабілі яго як манументаліста. А. Кішчанка выступае паслядоўнікам рэфарматара габелена геніяльнага французскага мастака Жана Люрса. Пачаўшы распрацоўваць першыя габелены, А. Кішчанка арыентаваўся на іх размяшчэнне ў канкрэтным архітэктурным асяроддзі. Ён лічыць, што габелен павінен мець ярка выяўлены манументальны характар. Для выражэння гэтай задачы мастак выкарыстаў і працягвае выкарыстоўваць багаты арсенал дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, гарманічна вылучаючы ў сваіх кампазіцыях чалавека-творцу. Ён прымяняе і сродкі «прасторавага манументальнага жывапісу», ад якога бярэ прасторавую ўмоўнасць — перабіўку планаў, рознамаштабнасць у падачы розначасовых з'яў, шматлікія перспектыўныя скарачэнні.

У 1970—1971 гг. разам з мастакамі-прыкладнікамі А. Бельцюковай і Г. Гаркуновым А. Кішчанка стварыў першы габелен — «Чалавек, які пазнае свет», з якога і пачынаецца сучасны беларускі габелен. Твор увабраў у сябе ўсе адметныя рысы новага напрамку. Аўтары палічылі, што ён павінен быць не толькі тэматычным, несці сэнсавую нагрузку, але і арганічна спалучацца з прасторавым асяроддзем, актыўна ўдзельнічаць у арганізацыі інтэр'ера. Сюжэт габелена, прызначанага для «пакоя ціхіх гульняў» мінскай гасцініцы «Турыст», адпавядае прызначэнню памяшкання, яго колеравая гама гарманіруе са сценамі, столлю, свяцільнямі, дэкаратыўнай металічнай рашоткай і іншымі элементамі. У цэнтры кампазіцыі — сілуэтная постаць юнака з раскрытай кнігай у правай руцэ. Дэталі апушчаны, увага скіравана на галоўнае — чалавек-мысліцель імкнецца пранікнуць у свет невядомага.

Афармленне «пакоя ціхіх гульняў» можна лічыць удалым прыкладам сінтэзу архітэктуры і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Габелен дамінуе ў пакоі, напаўняючы сваім зместам усю прастору. Гэта ўжо не карціна ў раме, не дэкаратыўная пляма на сцяне, а актыўны элемент інтэр'ера.

Прадстаўнічай дэманстрацыяй беларускага габелена з'явілася выстаўка 1968 г. на ВДНГ у Маскве (пазней паўтораная ў Мінску). На ёй дэманстраваліся «Дэкаратыўная карта Беларусі» А. Бельцюковай і А. Кішчанкі, габелены «Скалярыі» А. Бельцюковай, «Салдаты рэвалюцыі» і «Хай заўжды будзе сонца» Л. Сіваковай, «Сувеніры» і «Дудар» Ю. і В. Гапакоў, «Птушкі» У. Федаровіча і інш. Частка работ насіла станковы характар, але большасць прызначалася для інтэр'ера, іх утылітарнае прызначэнне супадала з мастацкім.

Пэўныя змены заўважаюцца і ў характары ручнога ўзорыстага ткацтва, якое па-ранейшаму бытавала ў многіх вёсках Беларусі, хоць і не ў такіх маштабах, як у даваенныя і першыя пасляваенныя гады. Вырабы майстрых набываюць большую непаўторнасць вобразнага ладу і арнаментыкі, гучнасць колеравай паліт-

ры, у іх часта выкарыстоўваюцца элементы вышыўкі. У пошуках новых арнаментальных матываў майстры нярэдка звяртаюцца да фальклорных і бытавых сюжэтаў, уводзяць у кампазіцыі стылізаваныя малюнкі жывёл, птушак, раслін. Побач з традыцыйнымі матэрыяламі (лён, воўна) шырока прымяняюцца і новыя (шоўкавыя і капронавыя ніткі, салома, чарот і інш.), што ўзбагачае каларыстыку, дазваляе атрымліваць надзвычайны дэкаратыўны эфект.

Мажорны, жыццярадасны лад уласцівы ўзорыстаму ткацтву Гродзеншчыны. Кампазіцыя посцілак і дываноў складаецца з папярочных палос, дзе спалучаюцца геаметрычны і раслінны арнамент. Ткуць на Гродзеншчыне і дываны «ў вясёлкі» з рознакаляровых безузорных палос. Для вырабаў Гомельшчыны характэрны буйныя геаметрычныя і стылізаваныя раслінныя формы, вакол якіх кампануюцца меншыя элементы. Кампазіцыя нагадвае буйную сетку, у якой размяшчаюцца шматпялёсткавыя разеткі, зоркі з дробнымі элементамі і інш. Каларыстычная гама яркая, насычаная, некаторыя творы нагадваюць вітражы. У дыванах і дэкаратыўных посцілках Мінскай і Магілёўскай абласцей спалучаюцца і геаметрычныя, і раслінныя матывы. Найбольш прыкметнымі асяродкамі ўзорыстага ткацтва застаюцца Слуцкі, Старадарожскі, Капыльскі раёны Мінскай вобласці. Мясцовыя майстрыхі аддаюць перавагу традыцыйнаму ўзору «вазоны». Кампазіцыя бывае рознай: аднолькавыя вазоны раўнамерна запаўняюць усё поле, акаймоўваюць цэнтр, затканы асобнымі кветкамі, і інш. Дываны Віцебскай вобласці больш стрыманыя, часцей двухкаляровыя: чорны з чырвоным, малінавым, белым. Часцей за ўсё ўжываюцца геаметрычныя формы малюнка — «у краты», пераплеценыя кругі з квадратамі ў сярэдзіне, шматпялёсткавыя разеткі, квадраты і г. д. Разнастайнасць кампазіцыі дасягаецца ўзбуйненнем або змяшчэннем асобных матываў, рознымі перапляценнямі нітак пры захаванні адзінага кампазіцыйнага ладу, агульнага для тканін розных раёнаў.

Значная частка ткачых працуе на мясцовых фабрыках мастацкіх вырабаў — непасрэдна ў цэхах ці дома. Цэлыя вёскі аб'яднаны ў ткацкія брыгады пры Слуцкай, Слонімскай, Гродзенскай, Пінскай, Гомельскай і іншых фабрыках, дзе ткуць па мясцовых матывах дэкаратыўныя посцілкі, ручнікі, сурвэткі, якія скарыстоўваюцца ў сучасным інтэр'еры, а таксама як арыгінальныя сувеніры. Шырокую папулярнасць у 60-я гады набылі вырабы (перш за ўсё дэкаратыўныя ручнікі) майстрых з вёсак Неглюбка пад Гомелем, Моталь на Брэстчыне і інш.

Неглюбскія ручнікі 60-х гадоў адрозніваюцца ад ранейшых перш за ўсё сваёй дэкаратыўнасцю, паліхромнасцю, пышнасцю арнаменту. Захоўваючы традыцыйныя прыёмы ткацтва і некаторыя ўзоры («крывулі», «мядзведзь на жалудах», «павукі», «кучараўкі», «казлы» і інш.), ткачыхі павялічылі даўжыню ўзорыстага поля па канцах ручніка да 100—120 см, узбуйнілі элементы арнаменту. Узор гарызантальных арнаментальных палос стварае кампазіцыйна маналітны арнамент. Шчыльна затканыя канцы з трох бакоў абшываюцца кароценькімі мохрыкамі, часам упрыгожваюцца вязанымі карункамі. Колеравая гама насычаная, сакавітая. Асабліва прыгожыя ручнікі, сатканыя з цёмна-чырвоных, белых і чорных нітак. Такія вырабы неглюбскіх майстрых Т. Дзеранок, Е. Суглоб, Г. Грыньковай, М. Каўтуновай і іншых неаднойчы прадстаўляліся на выстаўках у нашай краіне, а таксама ў ЗША, Японіі, Бельгіі, Францыі, Канадзе і інш.

Зазналі змены і мотальскія ручнікі. Яны сталі даўжэйшыя і шырэйшыя; акрамя традыцыйных чырвонага з чорным уводзяцца і новыя коле-

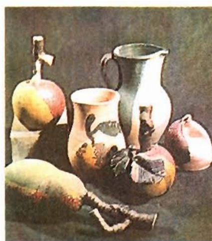
ры — сіні, зялёны, жоўты. Калі раней аснова і ўток былі толькі льняныя, то цяпер шырока ўжываюцца баваўняныя ніткі, мулінэ, ірыс. Традыцыйныя карункі, якія плялі іголкай з нітак асновы ўручную, сталі вязаць кручком. Кампазіцыя ручнікоў застаецца традыцыйнай: у адных па аснове праходзяць 2—3 каляровыя палоскі («коскі»), у другіх — па ўтку шмат каляровых арнаментаваных палосак («затканыя беражкамі»), якія перасякаюцца з палоскамі асновы, утвараючы клетку. Па канцах — арнамент з характэрных элементаў («зубы», «кветкі», «сякач», «жучкі»). Работы лепшых ткачых Моталя — В. Лукашэвіч, І. Новік, Г. Шыкалай, М. Дземідовіч дэманстраваліся на рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках, у Фінляндыі, Францыі, Турцыі, Польшчы, Італіі.

Традыцыі капыльска-клецкага ткацтва прасочваюцца ў сувенірных ручніках Слуцкай фабрыкі мастацкіх вырабаў, а таксама ў работах ткачых-надомніц вёсак Макраны, Морач, Семежава, Кіевічы і інш. Адметная асаблівасць мясцовых ручнікоў — далікатны срабрыста-шэры геаметрычны малюнак па ўсім полі, паўтораны па канцах чырвоным колерам. Характэрнымі мясцовымі асаблівасцямі вызначаюцца вырабы майстрых і іншых фабрык мастацкіх вырабаў.

У работах беларускіх прыкладнікоў 60-х гадоў фарміруюцца агульныя, асноўныя мастацкія асаблівасці, якія захоўваюцца і пазней: вобразныя кампаненты, тэмы, матывы. Для першай паловы 60-х гадоў характэрна спрашчэнне формаў, што перарастала часам у абстрагаваную геаметрызацыю. Пазней формы ўскладняюцца, у іх супастаўляюцца розныя па характары аб'ёмы. Шырэй выкарыстоўваюцца магчымасці матэрыялу, падкрэсліваецца сілуэтнасць, франтальнасць вырабаў. Узмацняецца дэкаратыўнасць, унікальнасць твораў, ідзе інтэнсіўны пошук новых формаў, якія ўзбагачаюцца выяўленчымі элементамі. Важная роля ў вобразнай характарыстыцы твораў адводзіцца колеру, ён імкнецца да адкрытых, лакальных спалучэнняў.

Тэндэнцыя станкавізацыі дэкаратыўнага мастацтва, якая атрымала развіццё ў канцы 60-х гадоў, адыграла важную ролю ў павышэнні прафесійнага ўзроўню беларускіх мастакоў керамікі і шкла, дала магчымасць для больш шырокага праяўлення наватарства мастакоў, іх творчых індывідуальнасцей.

60-я гады — перыяд інтэнсіўнага развіцця мастацкіх промыслаў, арганізаваных на дзяржаўнай аснове. У гэты час набываюць шырокую папулярнасць вырабы з саломы, івянецкая кераміка, жлобінская інкрустацыя і іншыя цікавыя віды промыслаў, якія развіліся дзякуючы шырокаму прыцягненню народных майстроў да актыўнай арганізаванай мастацкай дзейнасці.



Глава II

МАСТАЦТВА ДРУГОЙ ПАЛОВЫ 70-х — СЯРЭДЗІНЫ 80-х ГАДОЎ

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Як і ў папярэдні перыяд, у канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў працягваліся работы па рэгіянальнай планіроўцы. У 1981 г. з улікам планавых прапаноў была распрацавана карэктура «Схемы размяшчэння і развіцця гарадскіх і сельскіх паселішчаў Беларускай ССР да 2000 года» (БелНДІПгорадабудаўніцтва пры ўдзеле БелНДІгіпрасельбуда, архіт. І. Сянкевіч, Ю. Шпіт, Я. Заслаўскі, Э. Міхайлава; інж. Г. Балкунец, В. Базакуца, С. Барадзін і інш.). У ёй прадугледжана далейшае ўдасканаленне тэрытарыяльнай структуры населеных месцаў на аснове пераважнага развіцця малых і сярэдніх гарадоў пры абмежаванні росту буйных і планамернага пераходу ад адносна аўтаномнага да ўзаемазвязанага развіцця гарадскіх і сельскіх паселішчаў з фарміраваннем адзінай сістэмы расселення ў рэспубліцы. У развіцці «Схемы...» быў распрацаваны шэраг галіновых схем: перспектыўнага развіцця аўтадарожнай сеткі, устаноў культуры і мастацтва, аховы здароўя, бытавога абслугоўвання, санаторна-курортнага лячэння, адпачынку і турызму і інш.

Хуткія тэмпы урбанізацыі патрабавалі распрацоўкі генеральных планаў гарадоў з улікам новых параметраў развіцця. Асноўныя тэндэнцыі ў падыходзе да планіроўкі буйных гарадоў можна разгледзець на прыкладзе генеральнага плана сталіцы з разліковай колькасцю насельніцтва да 2000 г. 2 млн. чалавек (1982, Мінскпраект, архіт. Ю. Пурэцкі (кіраўнік), У. Кароль, Ю. Грыгор'еў, Я. Ліневіч, М. Гардзеенка, І. Ляўко, Д. Грышын, Я. Дзятлаў, Г. Белікаў, Г. Фадзеева, В. Шыльнікоўская, Л. Гафо, Л. Есьман, Э. Святлова, Н. Афанасьева, У. Часноў, Л. Ларына, Д. Жураўлёва; інж. М. Сакалоўскі, А. Стазаева, Г. Варакса і інш.). Уся гарадская тэрыторыя складаецца

з трох буйных планіровачных зон (з насельніцтвам ад 600 да 800 тыс. чалавек), абмежаваных чыгункай, хуткаснымі і грузавымі аўтадарогамі; кожная з зон уключае па 3—4 раёны ад 100 да 300 тыс. чалавек, а яны ў сваю чаргу падзяляюцца на жылыя раёны ад 30 да 80 тыс. чалавек і вытворчыя зоны. Планіровачнай структуры адпавядае сістэма цэнтраў абслугоўвання насельніцтва. Агульнагарадскі цэнтр пераўтвараецца ў сістэму прасторава і функцыянальна ўзаемазвязаных комплексаў, якія складаюць цэласную поліцэнтрычную структуру і ўключаюць цэнтральны раён, цэнтры трох планіровачных зон і планіровачных раёнаў, злучаных з цэнтральным ядром горада радыяльнымі праспектамі. Генеральны план Мінска абумовіў распрацоўку новага праекта дэталёвай планіроўкі цэнтральнага раёна (1984, Мінскпраект, архіт. Г. Белікаў, Ю. Грыгор'еў, Я. Ліневіч, М. Гардзеенка, Я. Дзятлаў, Ю. Пурэцкі, У. Часноў, У. Кароль, Н. Афанасьева, Э. Святлова, Е. Качашова, І. Пілатовіч; інж. М. Сакалоўскі, А. Стазаева і інш.), які ўдасканальвае архітэктурна-планіровачную структуру цэнтра, яго забудову, азеляненне, добраўпарадкаванне, а таксама прадугледжвае рэгенерацыю гістарычнай забудовы.

Прасторавая арганізацыя цэнтра фарміруецца шляхам стварэння буйных кампазіцыйных вузлоў у месцах увахода ў яго асноўных гарадскіх магістралей (праспектаў Машэрава, Партызанскага, Дзяржынскага, вуліц Новавіленскай, Чарвякова, Горкага і інш.). Прынцыпова новым з'яўляецца фарміраванне цэнтраў трох планіровачных зон, тэрытарыяльна набліжаных да паўкольцаў Лошыцкай і Сляпянскай водна-паркавых сістэм; выкарыстанне падземнай гарадской прасторы для размяшчэння інжынерна-транспартных збудаванняў і камунікацый (метрапалітэн, аўтадарожныя тунелі, пешаходныя пераходы, аўтастаянкі, гаражы і інш.), а таксама некаторых аб'ектаў абслугоўвання. Фарміруецца сістэма пешаходных шляхоў, якія аб'ядноўвалі агульнагарадскі цэнтр, водна-зялёны дыяметр з асноўнымі комплексамі грамадскай і жыллёвай забудовы.

Многія мерапрыемствы першачарговай рэалізацыі праекта паспяхова ажыццяўляюцца. Так, завершана рэканструкцыя і добраўпарадкаванне плошчаў Перамогі, Леніна; працягваюцца работы па рэканструкцыі Прывакзальнай плошчы і чыгуначнага вакзала; на Кастрычніцкай плошчы ўзводзіцца буйны грамадскі будынак універсальнага прызначэння — Палац культуры рэспублікі; завершана першая чарга лініі метрапалітэна з дзевяццю станцыямі і частка другой.

Скарэкціраваны генплан Віцебска (1982, БелНДІПгорадабудаўніцтва, архіт. В. Жаўняк, Л. Смірнова; інж. Л. Каўчынскі, А. Яромін) развівае гістарычную радыяльна-кальцавую сістэму планіроўкі з улікам сучасных патрабаванняў. Пад новае жыллёвае будаўніцтва асвойваюцца тэрыторыі ў найбольш спрыяльных раёнах (на паўднёвым усходзе і поўдні) з аднačасовай рэканструкцыяй цэнтральных раёнаў.

Грамадскі цэнтр Віцебска, што ўключае ў сябе сістэму плошчаў, раскрытых на акваторыю ракі, атрымлівае прасторавае развіццё ўздоўж набярэжнай Заходняй Дзвіны і вул. Леніна. Радыяльныя напрамкі злучаюць яго асноўнае ядро з цэнтрамі чатырох планіровачных раёнаў.

Ідэі архітэктурна-прасторавай арганізацыі цэнтральнага раёна Віцебска атрымліваюць рэальнае ўвасабленне ў новых забудовах і праектах. Завершаны ансамбль плошчы Перамогі раскрыты ў бок набярэжнай Заходняй Дзвіны. Цэнтрам кампазіцыі гэтага буйнога горадабудаўнічага ансамбля стаў манумент Перамогі (архіт. Ю. Шпіт, скульпт. Я. Печкін, Б. Маркаў). Завершана забудова і добраўпарадкаванне плошчы 1000-

годдзя Віцебска, на якой узведзена 12-павярховая гасцініца «Віцебск» (архіт. В. Данілаў, З. Даўгяла). Ажыццяўляецца рэстаўрацыя кварталаў гістарычнага ядра.

Асаблівасць гэтага перыяду — пошук унутраных рэзерваў развіцця гарадоў з мэтай прадухілення празмернага тэрытарыяльнага росту. Гэта перш за ўсё інтэнсіфікацыя выкарыстання тэрыторыі за кошт павышэння шчыльнасці і паверхавасці забудовы ў выніку карэннай рэканструкцыі ўсталяванага фонду, а таксама падключэння раней нявыкарыстаных, парушаных, непрыдатных, забалочаных, пойменных і іншых участкаў, якія пры інжынернай падрыхтоўцы могуць паспяхова забудоўвацца. Так, пры развіцці Гомеля сталі актыўна асвойвацца пойменныя тэрыторыі ўздоўж р. Сож у раёнах Валатавы (архіт. Я. Казлоў, А. Лебедзеў) і Асаўцоў (архіт. Я. Казлоў, С. Крывашэеў). Такія ж задачы вырашаліся пры планіроўцы і забудове гарадоў Палесся і Перадпалесся.

У 70—80-я гады адным з важных напрамкаў горадабудаўнічай практыкі ў рэспубліцы сталі работы па рэгенерацыі гарадоў, якія склаліся гістарычна. Гэтая праблема асабліва актуальная для Беларусі, дзе значная частка гістарычна-культурнай спадчыны была знішчана ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Акрамя таго, ужо ў пасляваенныя гады знішчаліся каштоўныя гістарычныя будынкі. Так, у Гродне быў разбураны ансамбль гарадской ратушы і гандлёвых радоў, званіца брыгіцкага кляштара, якія адыгрывалі важную ролю ў планіровачнай структуры і кампазіцыі гістарычнага цэнтра, а таксама сем дамоў рамеснікаў па вул. Э. Ажэшка. Знесены ў 50-я гады Магілёўская ратуша, Пінскі езуіцкі касцёл XVII ст; у 60-я гады — Благавешчанская царква ў Віцебску, Пакроўскі сабор у Оршы; у 70-я гады — гандлёвыя рады ў Брэсце і г. д.

Шмат збудаванняў прыходзіла ў заняпад ад варварскіх адносін, несвоечасовага рамонту і рэстаўрацыі (касцёлы Міхайлаўскі ў Навагрудку, Андрэеўскі ў Слоніме, Мікалаеўскі ў Свіры, царква Аляксандра Неўскага ў Мсціслаўлі, сядзіба Агінскага ў в. Залессе і г. д.)

У 70-я гады ў рэспубліцы былі праведзены пэўныя мерапрыемствы, накіраваныя на зберажэнне архітэктурнай спадчыны. Быў распрацаваны праект рэканструкцыі цэнтра Гродна (Белкамунпраект, архіт. М. Ліўшыц, В. Чэпік, Я. Фарбераў; БелНДІПгорадабудаўніцтва, архіт. Ю. Глінка, С. Смірнова; БПІ, архіт. У. Чантурыя, Н. Зельтэн, Ю. Кішчык, В. Чарнатаў), дзе захаваліся кварталы гістарычна каштоўнай забудовы і вялікі комплекс унікальных помнікаў архітэктуры XIV—XVIII стст. Былі навукова абгрунтаваны запаведныя зоны поўнага захавання і ўзнаўлення гісторыка-архітэктурных помнікаў, раён рэканструкцыі з унясеннем новых элементаў планіроўкі і забудовы. Праект з'явіўся асновай для планамернага ўзнаўлення і рэканструкцыі будынкаў (б. кляштар базіліянак XVIII ст., будынак бібліятэкі імя Карскага пачатку XX ст., дом Э. Ажэшка, Каложская царква XII ст., Багаяўленская царква XVIII ст. і інш.), была праведзена рэканструкцыя вуліц Савецкай і Э. Ажэшка, якія сталі пешаходнымі.

У 1974 г. распрацаваны праект рэканструкцыі цэнтральнай часткі Віцебска (Белкамунпраект, архіт. Г. Мятліцкі, Я. Фарбераў, В. Чэпік). Гэты праект ужо рэалізуецца — рэстаўрыраваны будынак ратушы, дзе размяшчаецца абласны краязнаўчы музей, а таксама дамы па вуліцах Суворава, Я. Купалы, І. Крылова, Л. Талстога.

Разам з тым да нядаўняга часу на ўсіх стадыях горадабудаўнічага праектавання адсутнічаў комплексны падыход да праблемы аховы і выкарыстання гісторыка-архітэктурнай спадчыны, што нярэдка прыводзіла

да сур'ёзных памылак. Практыка папярэдніх гадоў паказвае, што ўвядзенне ўсяго толькі аднаго будынка, які дысгарманіруе з гістарычным кантэкстам, можа прывесці да парушэння архітэктурна-мастацкай цэласнасці забудовы. Прыкладам няўдалага ўмяшання ў гістарычнае асяроддзе могуць служыць 9-павярховы дом на плошчы Леніна ў Полацку, высотны адміністрацыйны корпус па вул. Э. Ажэшка і будынак універмага па вул. Савецкай у Гродне, будынак Вылічальнага цэнтра Дзяржплана ў Мінску, Вылічальнага цэнтра Дзяржбанка ў Магілёве і інш.

Рэакцыя на «голы» тэхніцызм, які панаваў на працягу трох апошніх дзесяцігоддзяў, і псіхалагічны дыскамфорт ананімнасці масавай індустрыяльнай забудовы выклікалі імкненне максімальна захаваць помнікі архітэктуры і горадабудаўніцтва. За апошнія дзесяцігоддзі змянілася разуменне каштоўнасці архітэктурнай спадчыны. Стала відавочным, што помнік па-за ансамблем, без характэрных «фонавых» радавых будынкаў у значнай ступені губляе свае мастацкія вартасці. Заняпад гістарычных пабудоў, экстэнсіўнае выкарыстанне зямельных участкаў, нізкі ўзровень камфорту старога жылля — усё гэта патрабавала энергічных мер па рэканструкцыі раёнаў, якія сфарміраваліся гістарычна.

У 1982 г. была зацверджана «Праграма распрацоўкі і ажыццяўлення праектаў рэгенерацыі гарадской забудовы, якая мае важнае гісторыка-архітэктурнае значэнне». БелНДІПгорадабудаўніцтва з удзелам Спецыяльных навукова-рэстаўрацыйных вытворчых майстэрняў і інстытута Белжылпраект ужо выканаў шэраг праектаў рэгенерацыі гістарычных цэнтраў гарадоў, якія захавалі найбольш каштоўныя комплексы і гісторыка-архітэктурныя помнікі: Полацка, Віцебска, Брэста, Мсціслаўля, Пінска, Гродна, Навагрудка, Кобрына, Слоніма, Чачэрска.

У адпаведнасці з праектам рэгенерацыі квартала завершана вялікая работа на тэрыторыі былога Троіцкага прадмесця ў Мінску (архіт. Ю. Грыгор'еў, А. Беразоўскі, Я. Верычаў, А. Брэгман, В. Хромаў, Л. Левін, Ю. Градаў, Я. Дзятлаў, В. Барташэвіч, С. Багласаў, Г. Жаровіна, Л. Іванова, А. Кандратаў, В. Страшынюк, А. Жалдакоў; інж. В. Макарэвіч, В. Касцючэнка). У рэканструяваных будынках размясціліся майстэрні народных промыслаў з саломамі-магазінамі, сувенірнымі магазінамі, «Карчма», «Тракцір», кніжная лаўка, выставачная зала, музей беларускага паэта Максіма Багдановіча і інш. Складзены праект рэгенерацыі верхняга горада ў Мінску (Мінскпраект, архіт. Л. Левін, Ю. Градаў, Я. Дзятлаў, В. Паўлаў, С. Тылевіч).

У апошні час завершана рэканструкцыя многіх асобных помнікаў архітэктуры. Сярод іх Сафійскі сабор у Полацку (XI—XVIII стст.), Стары замак у Гродне (XII—XVI стст.), Успенскі касцёл у Мсціслаўлі (XVII ст.), комплекс Падніколле ў Магілёве (XVII—XVIII стст.), палац у Жылічах (XVIII ст.), Брэсцкая крэпасць (XIX ст.), Каложская царква ў Гродне (XII ст.), палац у Свяцку (XVIII ст.), Праабражэнская царква ў Заслаўі (XVI ст.), Слуцкая брама ў Нясвіжы (XVIII ст.) і інш.

Як і раней, жылыя забудовы і комплексы займаюць самыя вялікія тэрыторыі ва ўсіх без выключэння гарадах і населеных пунктах і ў найбольшай ступені ўплываюць на фарміраванне іх архітэктурна-мастацкіх якасцей. У апошнія гады іх знешняе аблічча значна змянілася, у чым важную ролю адыграла выкарыстанне новага блок-секцыйнага метаду праектавання і будаўніцтва жылля, што дало магчымасць стварыць дамы не толькі больш разнастайнага кватэрнага саставу, але і архітэктонікі, канфігурацыі, працягласці, павярхавасці. Дамы, запраектаваныя на аснове палепшаных нарматываў і адзіна-

га каталога будаўнічых дэталей, вызначаюцца больш зручнай планіроўкай і павышаным камфортам.

Жылыя раёны і мікрараёны пачалі выгадна адрозніваецца ад пабудаваных раней больш выразнай кампазіцыяй забудовы і архітэктурай будынкаў, удалым выкарыстаннем прыроднага асяроддзя і рэльефу. Да іх можна аднесці жылыя комплексы ў Мінску: Усход-1 (архіт. В. Анікін, П. Ваўчок, Л. Гафо, Г. Горына, Я. Дзятлаў, Г. Сысоеў, І. Жураўлёў, І. Папова), раёны па вуліцах Веры Харужай і М. Горкага, Сурганава (архіт. В. Ладыгіна, У. Пушкін, Л. Маскалевіч), Сярова-1 (архіт. У. Крывашэеў, А. Сабалеўскі, В. Данілаў), Захад-2 (архіт. Я. Сап'янік, А. Гуль, А. Краеўскі, Л. Красіева, В. Латышаў і інш).

З абласных гарадоў трэба адзначыць забудову жылога раёна па Маскоўскім праспекце і мікрараён Поўдзень у Віцебску; мікрараён па вуліцах Савецкай і Волатава ў пойме р. Сож у Гомелі; раён праспекта Пушкіна і мікрараёны Мір-1 і Мір-2 у Магілёве; Усходні жылы раён у Брэсце; жылыя раёны Форты 1, 2 у Гродне. Уяўляе цікавасць забудова жылых раёнаў новых гарадоў — Наваполацка, Салігорска, Светлагорска, Новалукомля.

Разам з індустрыяльным у рэспубліцы ажыццяўляецца будаўніцтва жылых дамоў з цэглы па індывідуальных праектах. Высокія эстэтычныя якасці гэтых дамоў дазволілі выкарыстоўваць іх для фарміравання новаўтвораных або рэканструяваных ансамбляў, плошчаў і магістралей. Так, у Мінску пабудаваны выразны па пластыцы фасада 9-павярховы жылы дом з комплексам культбыту па вул. Сурганава (архіт. Ю. Грыгор'еў, У. Навумава), 9-павярховы жылы дом з крывалінейным абрысам у плане і актыўным колеравым вырашэннем па вул. Кульман (архіт. В. Ладыгіна, С. Ульянава), 9-, 12-павярховыя жылыя дамы па вул. Танкавай (архіт. С. Замараеў, Л. Пагарэлаў, Л. Соскін), шматпавярховыя комплексы па вуліцах Я. Коласа, Маякоўскага, Ф. Скарыны, І. Мележа. З абласных гарадоў належыць адзначыць комплекс жылых дамоў па вул. Горкага ў Гродне (архіт. В. Клепікаў, В. Давыдзёнак, М. Жучко і інш.), 7-, 9-павярховыя жылыя дамы па вул. Энгельса ў Брэсце (архіт. Р. Шылай, В. Гапіенка).

Важную ролю ў эстэтычным узбагачэнні асяроддзя атрымліваюць архітэктурна-мастацкія элементы ўнутры жылой забудовы. Гэта — дэкаратыўная і ігравая скульптура, малыя архітэктурныя формы і добраўпарадкаванне. Асаблівае значэнне набывае каларыстыка, якая выкарыстоўваецца пры рэканструкцыі і ў новых жылых масівах. У Мінску, Гродне, Віцебску, Наваполацку, Салігорску яна становіцца асобным прадметам архітэктурна-мастацкай дзейнасці. Удала выкарыстаны колер пры рэканструкцыі гістарычных цэнтраў Гродна, Мінска, у новых раёнах Мінска. Разам з тым колеравае вырашэнне жылых раёнаў, вуліц і плошчаў гарадоў пакуль што не ўзаемадзейнічае з каларытам усяго гарадскога асяроддзя, прыроднага наваколля, аб'ёмна-прасторавых асаблівасцей гарадской тканіны, засноўваючыся на суб'ектыўных мастацкіх прынцыпах. Больш арганічнай стала сувязь забудовы з ландшафтам, зелянінай, акваторыямі. Там, дзе прыроднае асяроддзе беднае, праводзіцца штучнае водна-зялёнае добраўпарадкаванне, як, напрыклад, у Мінску, Гомелі, Віцебску, Лідзе, Бабруйску, Салігорску, Вілейцы і іншых гарадах.

Упершыню ў горадабудаўнічай практыцы краіны ажыццёўлена унікальная па маштабах праца па стварэнні рукатворнага ландшафту. Ён якасна пераўтварыў гарадское асяроддзе масавай індустрыяльнай жылой забудовы. На аснове Сляпянскага ручая была створана водна-паркавая сістэма з каскадамі, штучнымі вадаё-

мамі, пратокамі, малымі архітэктурнымі формамі, паркамі і скверамі, якая паўкальцом агінае паўночнаўсходнюю і ўсходнюю ўскраіны Мінска. У 1989 г. група архітэктараў (М. Жлоба, Б. Юрцін, В. Шыльнікоўская, Л. Жлоба, Д. Герашчанка, Л. Белякова, інж. А. Самончык) за гэту працу была ўдастоена Дзяржаўнай прэміі СССР.

Новыя жылыя раёны ў малых гарадах будаваліся менш удала. Выяўляліся недахопы ў фарміраванні будаўнічай базы, адсутнічалі маштабныя тыпавыя праекты жылых дамоў, нізкай была якасць будаўніцтва і добраўпарадкавання, працяглымі тэрміны будаўніцтва жылых і асабліва грамадскіх пабудоў. Тым не менш вопыт малых паселішчаў у 70—80-х гадах дэманструе і добрыя прыклады забудовы там, дзе яна вялася з разлікам на своеасаблівыя прыродныя ўмовы, гістарычную спадчыну, наяўныя магчымасці будаўнічай базы, горадабудаўнічыя ўмовы і маштаб канкрэтнага жылога раёна, групы дамоў ці квартала. Удала арганізаваную забудову мы бачым у Лагойску і Вілейцы, Дзяржынску і Смаргоні, Навалукомлі, Ашмянах і іншых гарадах.

У канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў працягвалася фарміраванне архітэктурных ансамбляў у цэнтральных раёнах гарадоў, дзе вядучая роля адводзілася буйным адміністрацыйным будынкам. У гэты перыяд завяршылася рэканструкцыя плошчы Леніна ў Мінску, на якой былі ўзведзены будынкі Упраўлення мінскага метрапалітэна (1984, архіт. Ю. Грыгор'еў, Д. Кудраўцаў), Вылічальнага цэнтра Дзяржплана БССР (1988, архіт. В. Крусь) і адміністрацыйнага корпуса педінстытута (1988, архіт. І. Марчанка, В. Нікіцін). Аналіз зацягнутага на шмат дзесяцігоддзяў працэсу фарміравання плошчы сведчыць аб тым, што ў яе рэканструкцыі былі дапушчаны значныя пралікі. Аб'екты аказаліся не звязанымі

90. Забудова праспекта Машэрава ў Мінску.

паміж сабой ні функцыянальна, ні кампазіцыйна, ігнараваўся прынцып шматфункцыянальнасці, што прывяло да ўтварэння бязлюднай зоны ў вячэрнія часы. З узвядзеннем у 60-я гады будынкаў галоўнага корпуса БДУ і Мінскага гарвыканкома была парушана кампазіцыйная пераемнасць у развіцці плошчы. У выніку яна атрымала іншую канфігурацыю і павялічылася да 7 га. Пры гэтым адбылася нівеліроўка дамінуючай ролі Дома ўрада. З парушэннем маштабных суадносін элементаў забудовы і стратай яе кампазіцыйнай цэласнасці распалася архітэктурна-вобразнае адзінства гарадскога арганізма.

З 80-х гадоў у праектаванні і будаўніцтве буйных грамадскіх будынкаў назіраецца адмаўленне ад штучнага, механічнага набору асобных кампанентаў. Новы этап характарызуецца пераходам да складаных структур, узвядзеннем комплексаў, якія ўтвараюць цэласныя гарадскія ансамблі рознага прызначэння. Прыкладам рэалізацыі новых прынцыпаў можа служыць адміністрацыйна-грамадскі цэнтр на пр. Машэрава ў Мінску (80-я гг., архіт. А. Духан, А. Красоўскі, В. Крамарэнка, М. Вінаградаў, У. Шчарбіна, Г. Бенядзіктаў і інш.). Тэрыторыя комплексу мае лінейную планіроўку і выцягнута з поўначы на поўдзень у выглядзе пешаходнай эспланады. Уздоўж яе размешчаны адміністрацыйна-дзелавыя будынкі, пабудаваныя раней разам з гасцініцай «Юбілейная». Яны ствараюць выразны рытм 13-павярховых аб'ёмаў, якія чаргуюцца з установамі абслугоўвання, гандлю, культуры, адпачынку. Сярод іх знаходзіцца буйнейшы сталічны кінатэатр «Масква». У ансамбль забудовы праспекта ўваходзіць таксама Палац спорту і ўзведзеныя побач з гасцініцай «Юбілейная» высотныя будынкі Белсаўпрофа (1982, архіт. Г. Бенядзіктаў, А. Фрыдман), праектных арганізацый Дзяржбуда БССР (1979, архіт. В. Малышаў), гасцініца «Планета» (1980, архіт. Г. Бенядзіктаў, В. Начараў, Т. Раманоўскі, С. Федчанка). Такім чынам, у горадзе сфарміраваны новы адміністрацыйна-грамадскі комплекс, які мае развітую шматпланавую прасторавую кампазіцыю, раскрытую ў бок воднапаркавага дыяметра.

92. Мінск. Будынак гаркома КПБ. Архіт. Ю. Градаў, Л. Левін. 1979

91. Мінск. Дом прафесійных саюзаў. Архіт. Г. Бенядзіктаў, А. Фрыдман. 1982

Адным з арганічных элементаў забудовы праспекта Машэрава з'яўляецца шырокафарматны двухзалавы кінатэатр «Масква» (1980, архіт. М. Вінаградаў, В. Крамарэнка, У. Шчарбіна). Ён выкананы ў выглядзе гранёнага тэлескапічнага аб'ёму, пастаўленага на плоскасны зашклёны аб'ём вестыбюльнай групы. Да будынка асіметрычна прымыкае касавая зала. Галоўны фасад аформлены

93. Мінск. Гасцініца «Кастрычніцкая». Архіт. Л. Пагарэлаў. 1980

анадзіраванымі і чаканнымі панелямі са свяцільнікамі з каляровага шкла, якія ўтвараюць назву кінатэатра. Фасады абліцаваны шэравата-белым мармурам. Кампазіцыя ўнутранага аб'ёму пабудавана па прынцыпе яруснасці, якая раскрываецца паступова. Двухпавярховае фае з шырокай параднай лесвіцай аб'ядноўвае вялікую кіназалу, залу-амфітэатр Тэатра-студыі кінаакцёра, залу малога экрана і кафэ з барам. Дэкаратыўным акцэнтам інтэр'ера фае з'яўляецца вітраж на тэму Масквы і люстра ў выглядзе сталактытападобнага шклянога каскада.

Высотны корпус Дома прафесійных саюзаў вырашаны некалькімі рознавялікімі аб'ёмамі, ссунутымі адносна адзін аднаго. Яны аб'яднаны ліфтавай шахтай з дамінуючым глухім кубападобным аб'ёмам.

Яшчэ ў 70-я гады намеціліся некаторыя змены ў галіне пошуку архітэктурнай выразнасці і вобразных асаблівасцей розных тыпаў грамадскіх будынкаў. Архітэктура іх дэманструе адыход ад сухасці геаметрычных формаў у бок пластычнасці. Амаль усе грамадскія будынкі гэтага перыяду вызначаюцца вялікай разнастайнасцю аб'ёмна-прасторавага вырашэння. Так, пабудаваны ў канцы праспекта Машэрава выставачны павільён «Мінскэкспо» гандлёва-прамысловай палаты БССР (1988, архіт. Л. Маскалевіч, Г. Ласкавая, В. Капылоў, інж. Л. Валчэцкі, С. Маісеева) мае запамінальны сілуэт. Вялікую прастору залы перакрываюць пяць вантавых абалонак, якія абапіраюцца на нахіленыя жалезабетонныя аркі. Гэта канструкцыя стварае яркі архітэктурна-прасторавы вобраз.

Высотная гасцініца «Беларусь» (1987, архіт. Л. Пагарэлаў, Л. Кустава) размешчана на ўсходнім беразе р. Свіслач. Яе буйнамаштабны трохпялёсткавы аб'ём адыгрывае актыўную ролю ў фарміраванні панарамы

94. Мінск. Будынак Навукова-даследчага інстытута электронна-вылічальных машын. Архіт. Ю. Грыгор'еў, А. Ладкін. 1980

праспекта Машэрава. Пошукамі архітэктурна-мастацкага вобраза адзначаны комплекс інстытута Белбыттэхпраект і Дом мод-2, размешчаны па вул. Мельнікайтэ (1982, архіт. П. Кракалёў, В. Алейнікава). Высотны 20-павярховы корпус інстытута пабудаваны з кесонных керамзіта-бетонных панелей на каркаснай аснове. Манатоннасць рытму фасада перарываецца выступаючымі лініямі лоджый 9-га паверха. Завяршае будынак глухі парапет з гранёнай надбудовай ліфтавага вузла. Шасціпавярховы корпус Дома мод аб'яднаны з інстытутам двухпавярховым крылом і мае арыгінальную ярусную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю з пластычнымі формамі. Шматгранны аб'ём першых трох паверхаў расчленены па вертыкалі магутнымі пілонамі і вузкімі аконнымі праёмамі, верхніх паверхаў — зашкленнямі і бетоннымі панелямі па гарызанталі. Завяршае корпус кубічны аб'ём надбудовы.

Складаныя задачы даводзіцца вырашаць пры будоўлі ў гарадскім асяроддзі, якое складалася на працягу дзесяцігоддзяў. Так, аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя гасцініцы «Кастрычніцкая» (1980, архіт. Л. Пагарэлаў, Ю. Івахнішын, Т. Лабінская) па вул. Энгельса падпарадкавана існуючай забудове цэнтральнай часткі горада. Дом палітасветы (1987, архіт. Л. Пагарэлаў, Ю. Кустаў, Л. Кустава, А. Чадовіч) пабудаваны ў цэнтральнай частцы Мінска на беразе р. Свіслач, вылучаецца буйным маштабам і сучаснымі формамі.

К сярэдзіне 70-х гадоў выраўненая і пашыраная вуліца Горкага стала адной з восевых магістралей сталіцы. На яе перасячэнні з вуліцамі В. Харужай і Варвашэні было запланавана будаўніцтва праектных інстытутаў узбуйненага маштабу, такіх, як БелНДІгіпрасельбуд (1973), Беларускі філіял УНДІгалургіі (1978), Белгіправодгас (1980), Інстытут ЭВМ (1980) і інш., якія сталі важнымі горадабудаўнічымі элементамі ў стварэнні агульнага ансамбля вул. Горкага.

Аснову кампазіцыі Інстытута ЭВМ (архіт. Ю. Грыгор'еў, А. Ладкін) складаюць два высотныя 13-павярховыя карпусы, пастаўленыя франтальна ўздоўж вуліцы са значным водступам ад яе. У адпаведнасці з перападам рэльефу ім нададзі ступеньчатую канфігурацыю, а месца злучэння карпусоў аб'яднана выступаючым аб'ёмам лесвічнага блока. Галоўны ўваход падкрэслены магутным размацаваннем на ўсю шырыню корпуса. Шырокая тэраса перад уваходам абмежавана з аднаго боку нізкай прыбудоўкай да корпуса, з другога — падпорнай сценкай, што ўтварае ўтульны дворык з басейнам і дэкаратыўнай скульптурнай кампазіцыяй.

Адным з перспектыўных напрамкаў з'яўляецца кааперыраванае размяшчэнне некалькіх устаноў у адным будынку ці комплексе. Шасціпавярховы аб'ём будынка Белгіправодгаса (архіт. Б. Ларчанка) аб'яднаны ў агульную кампазіцыю з 12-павярховым корпусам інстытута «Сельгаспраект» галерэяй-пераходам. Галоўны корпус уяўляе сабой два прамавугольныя ў плане аб'ёмы, ссунутыя адзін адносна другога.

У архітэктуру Ленінскага праспекта ўдала ўпісаўся вучэбны комплекс архітэктурна-будаўнічага факультэта Беларускага політэхнічнага інстытута (1983, архіт. І. Есьман, В. Анікін), пабудаваны на перасячэнні Маскоўскай шашы з кальцавой дарогай. Прасторава развіты архітэктурны ансамбль створаны кантрастнымі па вышыні, працягласці і архітэктоніцы будынкамі вучэбных карпусоў, лабараторый, інтэрнатаў, сталовай і г. д., аб'яднанымі ў функцыянальную сістэму. Кампазіцыя комплексу некалькі перагружана празмернай разнастайнасцю дынамічных аб'ёмаў, але ў цэлым пластычныя формы яго будынкаў маюць выразны сілуэт.

Будынкі для навукова-даследчых, праектных і вучэбных інстытутаў, пабудаваныя ў разглядаемы перыяд, разнастайныя па кампазіцыі і архітэктоніцы. Так, новы вучэбна-лабараторны комплекс Інстытута механізацыі і электрыфікацыі сельскай гаспадаркі на Ленінскім праспекце (архіт. М. Бакланаў, В. Крамарэнка) вырашаны адзіным аб'ёмам з магутным чляненнем фасада, які тактоўна ўпісаны ў існуючую забудову.

У фарміраванні перспектывы вул. Маскоўскай актыўнай дамінантай стаў комплекс вучэбных будынкаў і інтэрнатаў. На даволі абмежаваным участку паміж чыгункай і буйной транспартнай магістраллю горада былі пабудаваны будынкі Інстытута культуры, інстытутаў павышэння кваліфікацыі кіруючых работнікаў народнай гаспадаркі і выкладчыкаў грамадскіх навук пры Бялдзяржуніверсітэце імя У. І. Леніна. Згрупаваныя ў адзіны комплекс, яны характарызуюцца ўзбуйненым маштабам строгіх архітэктурных формаў, што ў горадабудаўнічых адносінах дазваляе эфектыўна фарміраваць буйны кампазіцыйны вузел горада.

Як адлюстраванне новых эстэтычных прынцыпаў архітэктуры для навукова-даследчых інстытутаў з улікам іх спецыфікі можна лічыць комплекс Акадэміі навук БССР па вул. Жодзінскай. Разнастайныя па кампазіцыі будынкі ўзводзяцца па адзіным праекце (архіт. В. Малышаў, Я. Яснагародскі, Я. Ліневіч, Ю. Глінка, А. Пецярбуржцаў). У архітэктурным вырашэнні пераважаюць спалучэнні розных аб'ёмаў, чаргаванне глухіх і зашклёных плоскасцей, розных па форме аконных праёмаў, крывалінейныя планы. Гэта дапамагае стварыць пластычныя індывідуальныя кампазіцыі для кожнага будынка.

У пачатку 80-х гадоў былі пабудаваны тэатральныя будынкі ў буйных гарадах рэспублікі, сярод якіх драматычныя тэатры ў Бабруйску і Гродне, Тэатр музычнай камедыі ў Мінску. Па традыцыі яны размяшчаліся ў цэнтральнай частцы гарадоў. Перад імі арганізаваны прасторныя плошчы, упарадкаваны парадныя пад'езды і падыходы, якія падкрэсліваюць урачысты характар іх архітэктуры. Пры спалучэнні тэхналагічных схем з архітэктурнымі формамі назіраецца адыход ад складзеных ужо канонаў, імкненне стварыць нешта новае, індывідуальнае і непаўторнае. У архітэктуры пераважае асіметрыя формаў і аб'ёмаў, насычаны дынамізм кампазіцыі, пластычнасць фасадаў.

Дзяржаўны Тэатр музычнай камедыі ў Мінску пабудаваны ў 1981 г. з выкарыстаннем былога будынка клуба тонкасуконнага камбіната (архіт. А. Ткачук, У. Тарноўскі). Трохпавярховы будынак з развітой асіметрычна-прасторавай кампазіцыяй мае шматпланавае вырашэнне фасадаў. Галоўны ўваход размешчаны асіметрычна. Ён мае выгляд партала, плоскасці якога з'яўляюцца фонам для скульптурнай групы пяці муз, што апякуюцца над мастацтвам (скульпт. Л. Зільберт). Ва ўнутраным дворыку тэатра размешчана кампазіцыя «Батлейка», а перад галоўным уваходам — фантан-сцяна з пяццю дэкаратыўнымі маскамі. Фае, глядзельная зала і сцэна размешчаны ўздоўж планіровачнай восі і адрозніваюцца пластычнай крывалінейнай акрэсленасцю ўнутранай прасторы. Важным мастацкім кампанентам у афармленні інтэр'ераў з'яўляюцца гіпсавыя рэльефы і свяцільнікі са шклапластыку, якія вар'іруюць матыў кветкі.

Будынак Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра (1985, архіт. Г. Мачульскі) размясціўся на высокім беразе р. Нёман у непасрэдным сутыкненні з запаведнай гістарычнай забудовай, што ў пэўнай ступені адбілася на архітэктурным вырашэнні. Кампактны шматгранны аб'ём абрамлены контрфорсамі, якія чар-

гуюцца з арачнымі пралётамі. Гэты матыў, запазычаны з арсенала архітэктуры мінулых гадоў, надаў будынку своеасаблівае гучанне.

З сярэдзіны 70-х гадоў у будынках культурна-асветніцкага тыпу назіраецца распаўсюджанне развітых аб'ёмна-прасторавых кампазіцый, пабудаваных на прынцыпе сумяшчэння шматаб'ёмных архітэктурных формаў. З пашырэннем функцый клубных устаноў у іх планіровачнай структуры з'явіліся такія памяшканні, як спартыўная зала, музей, кафе і да т. п. Так, Палац культуры чыгуначнікаў у Мінску (1978, архіт. Л. Анікіна) акрамя глядзельнай залы і памяшканняў для клубнай работы мае плавальны басейн. А Дом культуры мікрараёна Усход у Брэсце, пабудаваны па вул. Маскоўскай (1980, архіт. Г. Чысцякоў), мае чатыры залы (глядзельная, спартыўная, лекцыйная, танцавальная), бібліятэку, мастацкія студыі і шматлікія памяшканні для гуртковай работы. Аналагічныя Палацы культуры пабудаваны ў Баранавічах, Наваполацку, Светлагорску, Пінску і іншых гарадах рэспублікі.

Унікальным збудаваннем, якое можна ўмоўна аднесці да культурна-асветніцкіх, з'яўляецца Дом літаратара ў Мінску па вул. Фрунзе (1976, архіт. Ю. Грыгор'еў, В. Шубіна). Кампактны будынак добра ўпісаўся ў існуючую забудову. Яго развітая планавая і аб'ёмная кампазіцыя мае выразнае функцыянальнае раздзяленне на клубную і дзелавую зоны. Трохпавярховае П-падобнае ў плане крыло праўлення Саюза пісьменнікаў з холамі ў вуглавых частках, якім адказваюць закругленыя плоскасці ў экстэр'еры, утварае ўнутраны дворык, абмежаваны з супрацьлеглага боку двухпавярховым корпусам глядзельнай залы на 336 месцаў. Галоўны вестыбюль аб'ядноўвае глядзельную і канферэнц-залу, бібліятэку, кафэ, канцэртную гасціную з камінам і барам. Асаблівасцю будынка з'яўляюцца пластычныя фасады, вырашаныя ў выглядзе плаўнага чаргавання ўвагнутых, выпуклых і гладкіх плоскасцей, прарэзаных вузкімі аконнымі праёмамі.

Гандлёвыя комплексы ў адзначаны перыяд, як правіла, з'яўляюцца часткай грамадскага цэнтра жылога раёна і ўзводзяцца па тыпавых праектах з тыпавых уніфікаваных канструкцый і дэталей. Такія гандлёвыя цэнтры і універсальныя магазіны пабудаваны ва ўсіх новых жылых масівах буйных гарадоў рэспублікі.

Сучасным гандлёвым збудаваннем з'яўляецца універсальны магазін «Беларусь» на Партызанскім праспекце (архіт. Б. Сабалеўскі, Ю. Перасветаў). Унікальным збудаваннем гандлёвага тыпу з'яўляецца будынак Камароўскага рынку ў Мінску на перасячэнні вул. Веры Харужай і Куйбышава (1979, В. Аладаў, А. Жалдакоў, М. Ткачук, У. Крывашэеў). У аснову яго кампазіцыі пакладзена квадратная ў плане гандлёвая зала, перакрытая скляпеністай абалонкай, што абапіраецца на ўзмоцненыя вуглавыя канструкцыі. Па ўсім перыметры яна абкружана антрэсолямі-галерэямі, куды вядуць з чатырох бакоў шырокія лесвіцы.

У сувязі з падрыхтоўкай да XX Алімпійскіх гульняў у рэспубліцы былі пабудаваны або рэканструяваны шэраг спартыўных збудаванняў, сярод якіх буйнейшая спецыялізаваная спартыўная ўстанова — Палац тэнісу ў Мінску на праспекце Машэрава (1978, архіт. С. Баткоўскі, Л. Гельфанд, інж. В. Скобелкін). Корты перакрытыя трыма складкавымі цыліндрычнымі скляпеністымі абалонкамі з суцэльным шкленнем на тарцах. Для перакрыцця вялікіх праёмаў у апошні час шырока выкарыстоўваюцца новыя канструкцыйныя рашэнні і матэрыялы. Так, у Гомелі ў лёгкаатлетычным манежы (архіт. В. Саенка, Б. Максімовіч, В. Гутараў, Л. Чайкова) перакрыццё выканана з клеявых драўляных канструк-

цый. У буйную спартыўную ўстанову ператварыўся дзякуючы значнай рэканструкцыі стадыён «Трактар» у Мінску (архіт. В. Мінькін, В. Садыкаў). Ён быў пашыраны і перапланаваны. Пры дапамозе нахіленых жалезабетонных плоскасцей, што абапіраюцца на лучковыя аркі, пабудаваны трыбуны на 25 тыс. гледачоў.

З ліку транспартных збудаванняў асобна трэба адзначыць першую лінію Мінскага метрапалітэна, якая злучыла паўночна-ўсходні раён горада з Прывакзальнай плошчай і вул. Маскоўскай. Мастацкае афармленне кожнай станцыі створана індывідуальнымі архітэктурнымі і манументальна-дэкаратыўнымі сродкамі ў адпаведнасці з пэўнай тэматыкай.

Неардынарным архітэктурна-прасторавым вырашэннем адрозніваюцца аўтавакзал «Усходні» ў Мінску (1984, архіт. Л. Пагарэлаў, Л. Кустава, інж. В. Сакалоў), вакзал у Бабруйску (1987, архіт. А. Панамароў, В. Мацяш, А. Нічкасаў, В. Ачайкін), аўтачыгуначны вакзал у Салігорску (1984, архіт. А. Цэйтлін, інж. П. Чайчук) і аэравакзал у Брэсце (1987, архіт. В. Арсеньеў, В. Кяскевіч, О. Ляшук, Р. Шылай, інж. В. Самцоў). Архітэктурна-мастацкае і функцыянальна-планіровачнае вырашэнне аэравакзала ў Брэсце было ўдастоена Дзяржаўнай прэміі БССР.

Вялікая ўвага надаецца развіццю архітэктурных ансамбляў галоўных вуліц і плошчаў абласных і буйных гарадоў рэспублікі. Так, у Гродне атрымаў завяршэнне ансамбль плошчы Леніна. Перад новым адміністрацыйным будынкам устаноўлены помнік правадыру (скульпт. З. Азгур, архіт. В. Аладаў). У цэнтральнай частцы горада і на галоўных вуліцах у разглядаемы перыяд пабудаваны такія буйныя грамадскія будынкі, як абласны драматычны тэатр, Дом тэхнікі (архіт. У. Праабражэнскі, В. Бажко, В. Давыдзёнак), універсальны магазін (архіт. А. Жалдакоў, Ф. Пархімовіч), Дом сямейных урачыстасцей (архіт. В. Давыдзёнак, К. Асадаў). Гэтыя будынкі з'яўляюцца немалаважнымі састаўляючымі грамадскіх цэнтраў розных раёнаў Гродна.

Творчасць архітэктараў у 80-я гады характарызуецца пошукамі новых архітэктурных формаў і прыёмаў кампазіцыі, выразнага вобраза за кошт адмаўлення ад прывычных стэрэатыпаў. У архітэктуры назіраецца больш свабоднае формаўтварэнне, разнастайнасць аўтарскіх канцэпцый у планавым і прасторавым вырашэнні.

ЖЫВАПІС

Апошняе дзесяцігоддзе можна характарызаваць як перыяд істотных змен самой прыроды станковага жывапісу. Пашырэнне апасродкаваных сувязей мастака з рэчаіснасцю прывяло да ўзнікнення разнастайных канцэпцый і выклікала жыццёвую неабходнасць фарміравання новых вобразных структур станковай карціны, змяніла яе ўзаемадзеянне з нестанковымі відамі жывапісу. Сінтэзаванне сродкаў і прыёмаў выяўлення манументальнага, дэкаратыўнага і плакатна-графічнага мастацтва прыкметна змяніла характар кампазіцыйнага мыслення жывапісцаў. У кампазіцыйных пабудовах сюжэтнае дзеянне падмянялася статыкай, псеўдашматзначнасцю. Тэматычная карціна губляла свае прыкметы і прымала формы групавога партрэта. Пашырыліся тыпы аднафігурных кампазіцый, у якіх дзеючай асобай часта выступае сам мастак. Запазычванне сродкаў манументальна-дэкаратыўнага мастацтва прывяло да нарастання сімвалічных элементаў у кампазіцыі, абвострана-асацыятыўнай метафарычнасці і іншых формаў умоўнасці мастацкага выяўлення. Увага да апавядальнай змястоўнасці гістарычнага дакумента, дакладнай фіксацыі факта вызначыла з'яўленне новай тэндэнцыі ў беларускай сюжэт-

95. А. Марачкін.
В. Дунін-Марцінкевіч. 1983

на-тэматычнай карціне. Інфармацыйная напоўненасць часам разглядаецца як фактар змястоўнасці. Станоўчыя змяненні не маглі ахапіць яшчэ ўвесь комплекс складанай сістэмы вобразнага адлюстравання. Новая ацэнка гістарычных падзей марудна знаходзіла новыя магчымасці мастацкага ўвасаблення, але ў рэчышчы разнастайнасці стылістычных плыняў і напрамкаў значна змяняецца тэндэнцыя адраджэння нацыянальнай гісторыі, важнейшых падзей духоўнага жыцця народа. Значнае месца ў творчасці мастакоў займаюць вобразы выдатных дзеячаў беларускай культуры.

Асаблівую выразнасць набывае сімволіка ў палатне «Пачатак. Францыск Скарына» (1978) А. Марачкіна. На чорна-зялёным фоне, пранізаным гарызантальнымі водбліскамі, вырысоўваецца фігура першадрукара Ф. Скарыны. Жорсткасць вертыкальных складак адзення, якія хаваюць фігуру, надае вобразу манументальную велічнасць. Кампазіцыя перадае ідэю непераходзячай каштоўнасці подзвігу вялікага асветніка. Від сярэдневяковай Вільні, выхапленай далёкім святлом месяца і сонца (манаграма гравюр першадрукара), узмацняе сімвалічнае гучанне вобраза-паняцця, вобраза-знака. Мастацкае мысленне жывапісца развіваецца ў межах умоўна-сімвалічнай сістэмы паказу, якая не выключае псіхалагічнай падасновы вобраза.

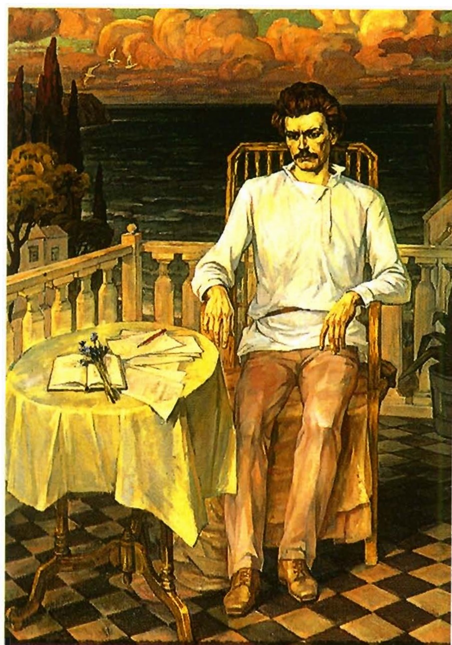
Кіраўніку рэвалюцыйнага паўстання 1863—1864 гг. К. Каліноўскаму прысвечана палатно «Касінеры Каліноўскага» (1978) Л. Дударанкі. У сваёй рабоце ён выкарыстоўвае сродкі графічнай экспрэсіўнасці. Тут праявілася індывідуальная схільнасць мастака да аскетычнай стрыманасці ў выкарыстанні эмацыянальных магчымасцей колеру. Гэтая ж тэма вырашаецца і ў трыпціху «Кастусь Каліноўскі» Ф. Янушкевіча.

96. Ф. Янушкевіч. А. Свентарэцкі, В. Дунін-Марцінкевіч, М. Грушавіцкі на месцы збору інсургентаў Мінскага павета. 1983

У 80-я гады намячаюцца новыя канцэпцыі развіцця сюжэтна-тэматычнай карціны. Вызначальнае месца ў вобразнай структуры твора пачынаюць набываць прыёмы сімвалізацыі, асацыятыўнасці, метафарычнасці. Асабліва гэтая тэндэнцыя праявілася ў работах, прысвечаных класікам беларускай літаратуры Я. Коласу, Я. Купалу, М. Багдановічу, Цётцы (Алаізе Пашкевіч). Мастацкае ўвасабленне паэзіі песняроў, яе глыбокай эмацыянальнасці, іх натхнёнага духоўнага жыцця патрабавала новых формаў абагульнення, іншых сродкаў мастацкай выразнасці. Рамантыка-паэтычны лад мастацкага паказу, выяўленне эстэтычнага ў адлюстраванні рэальнасці становяцца вызначальнымі ў метадалогіі творчасці. Рысы народнасці і нацыянальнай своеасаблівасці арганічна ахопліваюць шматлікія кампаненты вобразнай структуры жывапісу.

Карцінам роднай прыроды, сярод якой фарміраваліся паэтычныя пачуцці паэтаў, прысвячаюць свае сюжэтныя кампазіцыі А. Бараноўскі («Родны кут», 1982), У. Гоманаў («Мой родны кут», 1982). Г. Вашчанка спрабуе паказаць станаўленне паэта ў карціне «Нараджэнне паэта» (1982). Па матывах паэзіі М. Багдановіча М. Апіёк стварае шэраг жывапісных палотнаў: «Ад родных ніў, ад роднай хаты» (1981), «Слуцкія майстрыхі» (1983) і інш. Эпічныя вобразы, апетыя Я. Купалам, знаходзяць своеасаблівае адлюстраванне ў жывапісе М. Ліханенкі («Адвечнае», 1982), В. Маркаўца («Спакон вякоў», 1982). Для гэтых мастакоў паэзія стала невычэрпнай крыніцай творчасці, школай вобразна-паэтычнага ўспрыняцця свету, мастацкага спасціжэння і ўвасаблення жыццёвых перажыванняў. Грамадскай дзейнасці Я. Купалы прысвячаюць свае кампазіцыі Л. Асядоўскі («Наша ніва», 1982), Л. Ран («Сустрэча ў Вільні», 1980), С. Гарачаў («Я. Купала і В. Брусаў у Вільні», 1982).

97. У. Пасюкевіч. У краіне светлай... М. Багдановіч. 1983



Гэта разгорнута-сюжэтныя палотны, у якіх партрэтныя характарыстыкі пададзены з гістарычнай праўдзівасцю і шматзначнасцю.

У карціне «Я. Купала і Ц. Гартны ў Капылі» (1982) У. Пасюкевіч з пэўнай дакладнасцю характарызуе адзінства псіхалагічнага стану паэтаў у складаны перыяд іх творчага жыцця. Унутраная сканцэнтраванасць, складаная гама перажыванняў перадаюцца скупымі жывапіснымі сродкамі, «прыцішанай» інтанацыяй расказа. Самапаглыблены роздум і трывога аб будучыні беларускай культуры з'яўляюцца асноўнымі ў разуменні вобразаў паэтаў. Яркая жывапіснасць уласціва палатну «Песняры. Сейбіты» (1982) Л. Асядоўскага. З вялікай любоўю перадае вобраз паэта І. Рэй у карціне «Шлях паэта» (1981).

У камерных палотнах маладых мастакоў тэндэнцыя паэтычнай рамантызацыі вобраза перадавала-

ся разнастайнасцю фармалізаваных структур кампазіцыі, абвостранасцю партрэтных характарыстык. На выстаўках, прысвечаных М. Багдановічу, Я. Купалу, Я. Коласу, Цётцы, іх творы былі ў цэнтры ўвагі. Ад празаічнай верагоднасці («Мой родны кут» (1981) А. Ксяндзова) да адцягненай метафарычнасці («Цётка» (1976) А. Марачкіна) былі накіраваны творчыя пошукі і ў вырашэнні шматлікіх праблем, якія ўбіралі ў сябе ўсю гаму сродкаў мастацкага ўвасаблення. Канцэпцыя ўмоўнасці знайшла сваё праяўленне у кампазіцыях «Паэту прысвячаецца» (1981) Э. Белагурава, «Сустрэча з паэтам Я. Коласам» (1982) В. Альшэўскага, «Песняры» (1982) В. Барабанцава.

Маладыя жывапісцы ў сваіх творах не падкрэсліваюць хранікальную аснову адлюстраванння. Паэтычнасць, разнастайная метафарычнасць, душэўны парыў знаходзяць выражэнне ў пошуках новых відаў вобразнасці, своеасаблівых прасторава-рытмічных пабудовах, якія надаюць сімвалічную выразнасць іх кампазіцыям. Аддаляючыся ад фактalогіі, мастакі выходзяць за межы канкрэтнай гістарычнай падзеі і звяртаюцца да сімвалічных асацыяцый. Таму іх творы нельга адназначна аднесці да гістарычнага жанру. Яны занялі пераходнае становішча, увабраўшы ў сябе асаблівасці гістарычнага і сучаснага жанраў. Тэндэнцыя развіцця сюжэтна-тэматычнай карціны, якая намецілася ў іх, з усёй дакладнасцю раскрылася ў вырашэнні сучаснай тэматыкі.

98. У. Гоманаў. Дажынкі. 1978

99. У. Зінкевіч. Старое дрэва. 1984

У 80-я гады сучасная тэматыка стала пераважнай у творчасці беларускіх мастакоў. У яе вырашэнні найбольш ярка праявіліся творчыя ўстаноўкі жывапісцаў, эстэтычныя прынцыпы вобразнага асваення жыцця. Духоўная еднасць мастака з аб'ектам свайго вобразатвору ў значнай ступені павысіла эстэтычную каштоўнасць станковай карціны. Далучэнне жывапісца да свету духоўных каштоўнасцей пашырыла яе выхаваўчыя функцыі, узмацніла гуманістычны змест палотнаў. Пачуццёва-вобразнае ўспрыняцце навакольнага свету, складаны комплекс адносін чалавека і грамадства сталі іх спецыфічнай якасцю. Канкрэтнасць паказаных падзей, асабістыя перажыванні ўзбагаціліся шырокім колам асацыяцый, эмацыянальнай выразнасцю зместу.

Так, у карціне «Сказ пра хлеб» (1980) М. Савіцкага, як і ў іншых яго работах на гэту тэму, выразна прасочваюцца неабмежаваныя магчымасці вобразнага вырашэння. Калі разглядаць кампазіцыю ў сюжэтным плане, то гэта звычайная бытавая сцэна працоўнага жыцця хлебаробаў — вячэра ў полі, за дашчатым сталом, пад навесам, у час якой абмяркоўваюцца вынікі працоўнага дня. Але М. Савіцкі не абмяжоўваецца простым пераказам — сюжэт выкарыстоўваецца ім у якасці змястоўнай структуры, у якой асноўную ідэйна-эстэтычную нагрузку нясе сістэма абагульнена-індывідуалізаваных вобразаў. У сканцэнтраванасці, унутранай самапаглыбленасці персанажаў паказана грамадская каштоўнасць працы людзей.

Характэрнае для некаторых работ выкарыстанне сюжэта ў якасці сродку інфармацыі ў пэўнай ступені абясцэньвае тэматычную творчасць, асабліва там, дзе сюжэтным дзеяннем вычэрпваецца змест твора. У якасці прыкладу можна назваць такія палотны, як «Вышыннікі» (1975), «Зямля старажытнага Полацка» (1979), «Нафтавікі Палесся» (1980) М. Меранкова, «Збожжаток» (1978) Я. Сямёнава, «Працаўнікі палёў» (1980) Б. Аракчэева і інш., дзе недастаткова акцэнтавана ўвага на сацыяльна-псіхалагічных праблемах. Розныя моманты вытворчай дзейнасці пададзены невыразна, без сувязі з грамадскай атмасферай сучаснасці. У работах У. Уродніча яна абмежавана характарыстыкай людзей Палесся («На берагах Гарыні», 1979; «Гоман Палесся», 1981). Лакальныя асаблівасці краю раскрываюцца ў карціне «Свята ў калгасе «Нёман» (1983) Г. Лойкі.

Рамантычная прыўзнятасць адносін да самых розных з'яў паўсядзённага жыцця ў многім характарызуе далейшы шлях узбагачэння сюжэтнай творчасці. Яркая індывідуалізацыя вобразаў, пільнае і любоўнае даследаванне натуры, выяўленне канкрэтных фактаў жыцця ўзмацнялі нарастанне лірыка-драматычнай напружанасці апавядання, пашыралі

100. А. Марачкін.
Гуканне вясны. 1987

пошукі ўзбагачэння сродкаў жывапіснага ўвасаблення. Гэта прыкметна выявілася ў жанравых пошуках А. Шыбнёва. Сілай, бадзёрасцю духу надзелены героі яго маштабнай кампазіцыі «Працаўнікі» (1981).

У аналагічнай па сюжэце карціне «Мае зямлячкі» (1980) В. Бароўка канцэнтруе ўвагу на індывідуальных характарыстыках сваіх гераінь, іх псіхалагічным стане. Празрыстая, жывапісная тканіна пісьма ўзмацняе выразнасць лірычнага настрою дзяўчат, што сядзяць на мяхах сабранай бульбы. Трэба адзначыць узнікненне ў гэты перыяд характэрнай тэндэнцыі некаторай аблегчанасці станковага жывапісу. В. Савіцкі ў кампазіцыі «Працоўны семестр» (1975) надзвычай праўдзіва і глыбока выяўляе эстэтычнае багацце рэчаіснасці. Матэрыяльная важкасць шматслойнага жывапісу характэрна для работы М. Назарэнкі «Механізатары» (1977), у якой персанажы набліжаны да гледача і ўвасабляюць тыповыя рысы працаўнікоў вёскі. Своеасаблівую індывідуалізацыю вобразаў мы бачым у групавым партрэце-карціне «Мы — даяркі» (1975) У. Гоманава, «Лён» (1980) М. Ісаёнка, а таксама ў палотнах Б. Аракчэева «Жніво»

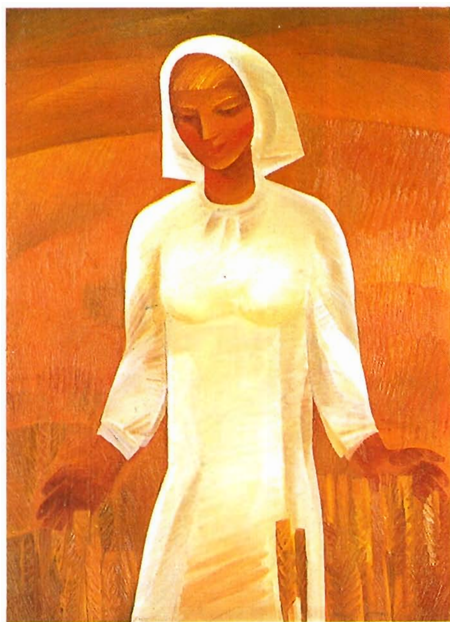
(1976), «У родным краі» (1975), У. Лагуна «Сенакос» (1978) і інш.

Жыццё пастаянна ўносіць пэўныя змены ў эстэтычнае асэнсаванне розных аспектаў тэмы працы. Пашыраецца кола кампазіцый, напоўненых вясельнай, святочнай сюжэтыкай: «На вяселлі» (1980) У. Гоманава, «Вяселле» У. Лагуна, «Вяселле ў Міры» (1982) П. Свентахоўскага, «Вяселле» (1982) У. Уродніча, «Вяселле» (1982) У. Валынца, «Час вяселляў» (1982) Л. Хобатава. Графічная лёгкасць прысутнічае ў палотнах М. Чэпіка, дзе аднатыповая стылізаваная арнаментыка з фігур людзей складае пабудову кампазіцый зусім розных па зместу і псіхалагічнай атмасферы падзей («Справы надзённыя», 1977; «Дрэва дружбы», 1980; «Дарагія госці Мікалаеўшчыны», 1982).

Адыход ад суровай працоўнай паўсядзённасці ў паэтычную напеўнасць атрымаў шырокае распаўсюджанне. Рамантычна-песеннае ўспрыняцце жыцця раскрываецца ў карціне «Песня. Ільнаводы Смаргоншчыны» (1979) П. Крохалева. Вострае пачуццё сучаснасці ў трактоўцы вобразаў разгортваецца ў складанай гаме пачуццяў і перажыванняў, што ідуць з глыбіні народнай свядомасці. Фармальна-сюжэтная структура кампазіцыі падпарадкавана лірыка-эпічнай ідэі, арганічна ўвасобленай у жывапіснай пластыцы. Па такому ж прынцыпу пабудавана і яго карціна «Лён. Вечар у полі» (1980).

У трыпціху «Песні роднага краю» (1982) Р. Кудрэвіч і А. Гугеля вобразы канкрэтна-індывідуалізаваныя, нацыянальныя па характары. У карціне «Бабіна лета» (1977) А. Гугеля сонечны дзень залатой восені мажорным акордам уліваецца ў агульную жывапісную сімфонію фарбаў, якая дапамагае больш поўна адлюстраваць жыццё людзей сучаснай калгаснай вёскі. Больш тонкім, летуценным лірызмам напоўнены камерныя кампазіцыі «Час сенакосны» (1976), «Калі цвітуць сады» (1978) Р. Кудрэвіч. Жыццё сельскай моладзі — галоўная тэма яе творчасці. Эмацыянальны стан сваіх герояў яна ўзмацняе выразнай паэтычнай трактоўкай прыроды, узвышанай «прыбранасцю» паэтычнага апавядання. Тэма калгаснага свята

101. М. Чэпік. Аграном. 1978



адлюстравана ў карцінах «Лета яснае» (1977) М. Меранкова, «Свята ў полі» (1978) У. Гоманава. Гэтую тэму своеасабліва раскрываюць Л. Асядоўскі («Дажынкі», 1980) і І. Ціханаў («Юнацтва», 1981). Жывапіс іх твораў адчувальна-матэрыяльны, ён вырастае з глыбінь народнага жыцця, яго эстэтычнага ўсведамлення. Канцэпцыя бачнага, выпрацаваная вопытам работы з натуры, стала для многіх мастакоў кіруючым арыенцірам. У непасрэднай размове з прыродай і чалавекам працы выразна выяўляецца асабістае адчуванне прыгажосці жыцця кожнага з жывапісцаў. Важкасць, матэ-

рыяльнасць жывапісу, суровы рэалізм вобразаў сталі неад'емнай якасцю палотнаў, якія расказваюць аб паўсядзённым жыцці рабочых. Энергічнымі, мэтанакіраванымі паказвае сваіх герояў Л. Асядоўскі ў вертыкальнай кампазіцыі «Сустрэчны. Нафтавікі Палесся» (1981). Гэтую «Дарожнікі» (1977) Ф. Дарашэвіча. Жывапісная яркасць фарбаў карцін «На распрацоўцы», «Рабочыя» (абедзве 1984) маладога мастака В. Юзву-

102. В. Жолтак. Святочны нацюрморт. 1985

тэму развівае В. Маркавец у крыху адкрытай па фарбах карціне «Буравая. Пошукі нафты» (1978). Уласцівая творчасці М. Казакевіча паэтычнасць увасоблена ў рамантычнай кампазіцыі «Вечар на буравой» (1976). Новае ўяўленне аб асобе чалавека перададзена ў манументальным палатне «Кавалі-трактаразаводцы» (1975) У. Пасюкевіча. Па сваёй кампазіцыйнай структуры гэты твор быццам сінтэзуе сюжэтнасць з прынцыпамі групавога партрэта. Пафас працоўнай еднасці перададзены ў шматфігурным палатне «Метрабудаўцы» (1980) Ф. Бараноўскага і кампазіцыйна завостранай карціне ка, маляўнічая сплаўленасць колеру палатна «На будаўніцтве БАМа» (1980) Н. Цурыкава адлюстроўваюць рытм сучаснага будаўніцтва, агульную атмасферу часу, у якой чалавек займае падпарадкаванае становішча.

Вучоным-атамнікам прысвячае свае работы І. Грыгаровіч («Пошук», 1976; «Выпрабавальнікі», 1981). Шчыльны, узбагачаны складанымі колеравымі спалучэннямі жывапіс яго палотнаў набывае матэрыяльную адчувальнасць і паказвае складаную псіхалагічную напружанасць жыцця вучоных.

Ускладненне сацыяльных умоў у 80-я гады дыктавала пошукі новых

103. У. Тоўсцік. Вясна 1985. Пачатак. 1985

сродкаў мастацкай выразнасці, якія найбольш поўна маглі б адлюстраваць сучаснае жыццё з яго глыбокімі душэўнымі катаклізмамі. Выкрышталізоўваўся новы тып сюжэтна-тэматычнай карціны, у якой праблема асобы з яе самасвядомасцю і ідэалам складала галоўную каштоўнасць зместу. У творчасці жывапісцаў маладога пакалення, якое ўключылася ў мастацкае жыццё ў 70-я гады, найбольш выразна выступаюць адносіны мастака да рэчаіснасці, яго ацэнка навакольнага свету. Часцей яны выяўляюцца ўскосна, алегарычна, накіроўваюцца на паэтызацыю вобразаў. Шырока выкарыстоўваюцца сродкі пленэрнага жывапісу, у якім чалавек выступае ў непарушным адзінстве з прыродай.

Яркай светаноснасцю, дэкаратыўнай песеннасцю кампазіцыйнага строю вылучаецца палатно «Сонечны кантынент» (1977) М. Данцыга, у якім паэтычны свет юных студыйцаў увасоблены з глыбокай выразнасцю. Вельмі складанай жывапіснай мовай апавядаецца пра жыццё нашай Радзімы ў яго рабоце «Мір табе, мая зямля» (1985).

Прыгажосць прыроды роднай Гомельшчыны адлюстравана ў карцінах «Жаўрук спявае» (1978) і «Кветкі лугавыя» (1980) Р. Ландарскага, у карцінах Д. Алейніка. У творчасці М. Казакевіча апасродкаваны вобраз паўстае як вобраз летуценнага ўспаміну, разважання, як вобраз-песня. У карціне «Лета» (1982) маладая маці, яе дзіця і маляўнічае акружэнне — усё знаходзіцца ў эмацыянальным адзінстве і складае эстэтычны сэнс карціны.

Характар вобразнасці ў тэматычнай творчасці маладых жывапісцаў В. Маркаўца («Свята ў Докшыцах», 1976), У. Сулкоўскага («Мастак у вёсцы», 1980), В. Кожуха («Павод-

ка», 1984; «9 мая», 1983; «Вяртанне з поля», 1982; «На мірнай зямлі», 1983), В. Ясюка («Змяркание», 1982) звязаны з жывапісным аднаўленнем жыццёвай рэальнасці ў яе непасрэдным успрыманні. У іх творах няма тыповых прыкмет апавядальнага тыпу станковай карціны. Паэзію жыцця аўтары бачаць у прыгажосці і багацці натуры, разнастайнасць перажыванняў адбіваецца ў самім характары жывапісу і стылізацыі вобразатвору. Гэтыя непасрэдныя ўзаемаадносіны з натурай у працэсе стварэння твора пашыраюць шматмернасць індывідуальнага вобраза, узмацняюць эмацыянальнае гучанне карціны.

Вострыя кантрасты колеравых плям надаюць кідкую яркасць карцінам «Адпачынак» (1979) і «Свята» (1981) Р. Таболіча і «У раддоме» (1982) М. Таболіч-Мельнікавай. Колеравая напружанасць сілуэтнакантрастных спалучэнняў арганічна ўваходзіць у складаную структуру станковага жывапісу, дапамагае больш поўнаму выяўленню псіхалагічнага стану герояў, іх жыццёвай праўдзівасці. Гэтыя кампазіцыі можна назваць эпічнай песняй аб народным жыцці.

Нарастанне суб'ектывізму ў вобразным успрыняцці свету акрэслілася ў спецыфіцы каларыстычнага ладу твораў, якая зацвярджалася своеасаблівасцю творчай індывідуальнасці мастака. Гэтай адметнасцю вызначаецца жывапіс А. Бараноўскага, які выхаваў цэлую плеяду паслядоўнікаў свайго метаду. Яго кампазіцыі «Зямля» (1978), «Гнёзды» (1983) вырашаюцца ў вытанчанай шэра-вохрыстай жывапіснай

104. А. Марачкін. Вясельная брама. 1985

105. У. Куфко. Блакітны шар. 1986

гаме — паэтычны расказ пра чалавека, які непарыўна звязаны жыццём з зямлёй. Такі ж прыём жывапіснага адлюстравання ў больш ушчыльненай шэра-блакітнаватай танальнасці распрацоўвае і С. Шыфрановіч. Ён пануе ў крыху зменены варыяцыях у карцінах «Сустрэча з Палессем» (1980), «Іван, Сцяпан, Мікалай, Павел — беларускія дзяды на радзіме» (1984). Асаблівай прыгажосці жывапісу ён дасягае ў карціне «Мір дому твайму» (1985), у якой увасоблена вясновая свежасць, водар абмытай цёплым дожджыкам прыроды.

Паэтычнае спасціжэнне народнага жыцця і яго мастацкае ўзнаўленне накіроўваліся на абагачэнне эмацыянальнай вобразнасці сюжэтна-тэматычнай карціны. У 80-я гады праблема рамантычнай паэтызацыі жыцця атрымала самыя разнастайныя формы жывапіснага ўвасаблення. Гэта знайшло яскравае адлюстраванне ў творчасці М. Кірэева. Рэальнай паэтыкай народных вобразаў вылучаецца яго работа «Кветкі маёй Радзімы» (1978), рамантызацыяй народных прадстаўленняў дыхае палатно «У купалаўскім краі» (1982). У «Кветках чавускіх курганоў» ён ад-

106. Г. Вашчанка. Свята Палесся. 1982

107. А. Кішчанка. Нядзеля. 1978

маўляецца ад прынцыпаў рэалістычнага адлюстравання і звяртаецца да элементаў паэтызацыі і метафарызацыі. Суб'ектывізацыя вобразнасці пашырыла арсенал сродкаў умоўнай сімволікі, узмацніла графічныя і дэкаратыўныя якасці жывапісу.

Станковы тэматычны жывапіс пачаў страчваць сваю традыцыйную спецыфіку. У творчасці ўсталявалася выяўленчая сістэма, дзе рэзкасць контуру, ізаляванасць статычных фігур, размешчаных на плоскасці ў беспрасторавым акружэнні, падтрымліваліся арнаментальнасцю каляровых плям. Прастора, паветра, святло не з'яўляліся мэтай мастацкага ўвасаблення, а канкрэтна-пачуццёвае змяняецца знакава-метафарычным, што арганічна замацавалася ў сюжэтна-тэматычнай творчасці Г. Вашчанкі. Трансфармацыя рэальных формаў грунтуецца на выкарыстанні фармальных сродкаў розных сістэм мастацтва мінулых стагоддзяў, часам сумешчаных у адным творы. У кожнай новай карціне мастак скарыстоўвае арыгінальныя сістэмы ўяўлення. Ускладнены ход «усеахопнасці» думкі ў карціне «Свята Палесся» (1982) перададзены кампазіцыйным спалучэннем метафарычнай значнасці, дзе натуралізм вобразаў аб'яднаны ў структуру іканічных знакаў. Жаданне наблізіцца да жывога адлюстравання рэальнасці бачна ў кампазіцыях «Сейбіты» (1971), «Роздум» (1977).

Творчасць А. Кішчанкі прымае самыя непрадбачаныя формы, калі рэальнасць для яго з'яўляецца імпульсам для стварэння каляровых міражоў, нейкай закадзіраванай інфармацыі, адначасова далёкай і блізкай да рэальнага жыцця. Эвалюцыя жывапісных пошукаў А. Кішчанкі праходзіла ў асноўных напрамках сучаснага жывапісу. Выразнасць рэалістычнай формы карціны «Гімн подзвігу» (1977), натуралістычны характар жывапісу «Габеленшчыц» (1975) змяняецца графічна-дэкаратыўнай абазначанасцю работ «Нядзе-

ля» (1978), «Блакітны дзень» (1980), «Нараджэнне касманаўта Пятра» (1983), «У майстэрні. Мой свет» (1984). Гэта свет індывідуальнай, рацыянальна створанай мастацкай рэчаіснасці.

У мастакоў, асабліва тых, якія прыйшлі з іншых відаў выяўленчага мастацтва, матэрыяльная акрэсленасць колеру зведзена да спалучэнняў адной-дзвюх фарбаў, якія не могуць перадаць матэрыяльную якасць адлюстраванай прадметнасці. Каларыстычная прырода станковага жывапісу, заснаваная на гармоніі дадатковых колераў, здольных увасобіць эстэтычнае багацце рэалій, спрашчаецца. Метадалогія мастака зводзіцца ў асноўным да танальнага мадэліравання формаў. Карціны В. Альшэўскага «Успаміны аб Радзіме» (трыпціх, 1980), «Першы дом камуны. Камунарам прысвячаецца» (1984) уводзяць гледача ў нейкую незямную прасторавасць, сканструяваную на прынцыпах усеабдымнай умоўнасці. Міфалагізацыя рэальнага дзеяння, умоўнасць колеравага строю кампазіцыі, алегарычная сутнасць жыццёвых вобразаў выводзяць гэтыя творы за межы простага адлюстравання рэальнага жыцця.

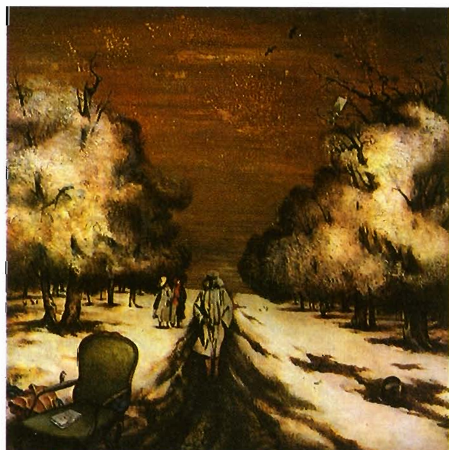
Шырока выкарыстоўваецца спадчына класічнага мастацтва мінулых эпох. У беларускім жывапісе гэты напрамак найбольш яскрава прадстаўлены ў творчасці Б. Казакова, адзначанай высокім узроўнем выканальніцкага майстэрства. Сучасная тэматыка яго работ «У майстэрні» (1975), «У хляве» (1982), «У Сергіевічах» (1982), увасобленая ў класіч-

108. Л. Хобатаў.
Нацюрморт з чорным катом. 1986

ных формах, надае ім асацыятыўную і эмацыянальную сувязь з мінулым. Такімі ж прыкметамі адзначана палатно «Дзеці вайны» (1978) Э. Белагурава.

У рэчышчы развіцця сучасных жывапісных прыёмаў прадаўжае працаваць Л. Шчамялёў. Яго яркая

109. М. Селяшчук. Наведванне сядзібы Агінскага ў Залессі. 1978



творчая індывідуальнасць аказала прыкметны ўплыў на станаўленне выяўленчай сістэмы жывапісцаў розных пакаленняў. Пошук дэкаратыўна-графічнай выразнасці выражае характар сувязей мастака з грамадскім жыццём. У тэматычных карцінах «Вясновае поле» (1981), «Мелодыя», «Прысяга» (абедзве 1985), як і ў яго творах мінулага дзесяцігоддзя, фармальныя бакі творчасці займаюць прыкметнае месца. Адмаўленне ад прасторавай перспектывы, акцэнт на дэкаратыўнае гучанне колеру надаюць жывапісу Л. Шчамялёва міжвідавы характар і непаўторную арыгінальнасць.

Пошук умоўна-дэкаратыўнага структуравання знайшоў свой працяг у творчасці З. Літвінавай. Жывапіс тут набывае ўсе прыкметы насценнага роспісу, дзе абстрактнае канструяванне беспрадметных формаў складае сутнасць мастацкага вырашэння.

Мастацкая ўмоўнасць таксама выявілася ў творчасці мастакоў процілеглага напрамку, дзе фармальны інтарэс да «чыстай жывапіснасці» выключаў рашэнне іншых праблем. У вельмі складаных па жывапісе работах А. Малішэўскага «Сям'я брыгадзіра» (1983), «Медсёстры. Мір. Перамога» (1984), «Вясна» (1985) каларыстычныя спалучэнні сталі асноўным сродкам выразнасці, а абагульненыя формы звялі мастацкі вобраз да іканаграфічнага знака. Сюжэтная творчасць, сканцэнтраваная на вырашэнні чыста каларыстычных задач, не выводзіла змест яго кампазіцый за межы жывапіснай метафары. Абсалютызацыя метафарычнасці ў работах А. Кузняцова пранізвае ўсю сістэму твораў. Для яго жывапісных палотнаў характэрны багатая танальнасць, маляўнічая сплаўленасць складаных колеравых спалучэнняў. Кола фармальных пошукаў уключае ўмоўнасць адлюстравання і дэкаратыўнае багацце каларыту: «Багульнік зацвіў» (1980), «Тры Марыі» (1981), «Белы вальс» (1987). У напрамку станоўчага абнаўлення станковага жывапісу вядуцца творчыя пошукі М. Бушчыка і А. Мацievіча. Яны як бы прадаўжаюць развіваць далей творчы метад А. Малішэўскага. Жывапіс гэтых мастакоў важкі, узбагачаны складанымі спалучэннямі колеру. Палотны «Трывожны вечар» (1985), «Рыбакі на Прыпяці» (1987) А. Мацievіча, «Кансіліум» (1978) М. Бушчыка вызначаюцца напружанай танальнасцю і глыбокай эмацыянальнай напоўненасцю.

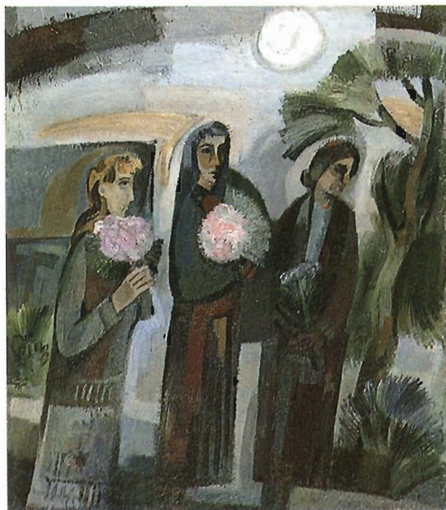
Жывапіс палотнаў У. Тоўсціка вылучаецца тонкасцю колеравых спалучэнняў, майстэрствам выканання. Прыгажосцю каларыта адзначана карціна «У гарадскім садзе іграе духавы аркестр» (1984). Тут даведзены да завяршэння прынцыпы рэалістычнага ўвасаблення тэмы, на якіх

былі пабудаваны яго ранейшыя творы «Суботні вечар. Мікрараён» (1978), «Сям'я. Бацькоўскія словы» (1980), «Самы значны дзень. Універмаг» (1983). На іх аснове распрацавана дынаміка сюжэтнага дзеяння карціны «Вяртанне» (1984). У гэтых творах выразна адчуваецца непасрэднасць бачання і адлюстравання рэчаіснасці. У далейшым мастак уносіць значныя карэктывы ў кампазіцыйныя пабудовы: фрагментарнасць і статычнасць, спрашчэнне альбо адсутнасць лінейнай і паветранай перспектывы. Гэтыя змены адзначаюцца ў палотнах «Горад на дваіх», «Хроніка нашых будняў» (абодва 1986), дзе характэрнай прыкметай для яго жывапісу стала аблегчаная колерава-графічная мадэліроўка формы.

Кампазіцыйнае мысленне, адмысловы малюнак, высокая культура выканання — усё гэта непасрэдныя

110. В. Сумараў. З веку ў век. 1979

111. А. Кузняцоў. Тры Марыі. 1981



якасці твораў «Хроніка аднаго вечара», «Матылькі тут не жывуць» (абодва 1980), «Трывогі мірнага дня» (1986) М. Селяшчука. Публіцыстычная завостранасць зместу пераважна на тэмы маралі, духоўнага жыцця сучаснага маладога пакалення характэрныя для яго творчасці.

Своеасаблівай стылістычнай накіраванасцю, музыкальнасцю графічных пабудоў вельмі стрыманых па колеры кампазіцый адзначана тэматычная творчасць А. Марачкіна. У палатне «Гармонія» (1983) выразныя магчымасці твора пабудаваны на расцяжцы складаных чорна-залацістых сумесяў фарбы. Тэматычная творчасць яго адзначана грамадзянскай значнасцю зместу, пачуццём нацыянальнай самасвядомасці. Гэтыя якасці выразна выяўлены ў палотнах, прысвечаных чарнобыльскаму цыклу («Планета палын», 1987), а таксама серыі «Выдатныя дзеячы гісторыі і культуры Беларусі» (1985).

Па-ранейшаму адной з вядучых у беларускім жывапісе застаецца тэма Вялікай Айчыннай вайны. Значны ўклад ў яе распрацоўку ўнёс народны мастак СССР М. Савіцкі. Узнаўляючы старонкі ваеннай гісторыі, ён стварае цыкл твораў «Лічбы на сэрцы» (1974—1980) — сведчанне жахаў канцэнтрацыйных лагераў смерці. У гэтым цыкле, які складаецца з трынаццаці кампазіцый, адлюстраваны «індустрыяльныя» метады паточнага знішчэння людзей, паказаны карціны звярынай жорсткасці забойцаў, нечалавечыя ўмовы існавання вязняў, іх адчайная барацьба.

Адкрываецца серыя палатном «Вязень 32815», дзе паказаны аўтар, які сам перажыў усе жахі фашысцкага лагера смерці і можа ўслед за Ф. Гояй сказаць: «Я бачыў гэта». Кампазіцыя «Этэрсберг — Галгофа XX стагоддзя» з'яўляецца нібы сімвалам, што аб'ядноўвае карціны цыкла. Узгорак, на якім размешчаны Бухенвальд, паўстае сучаснай Галгофай, дзе ажыццяўляліся самыя пачварныя злачынствы. У «Адборы» мы бачым гнюсную карціну сартыроўкі бязвінных ахвяр — дзяцей і маладых маці, якія ў пакутах паміраюць на акрываўленым плацы канцэнтрацыйнага лагера. Жудасныя метады знішчэння людзей раскрываюцца з

112. М. Селяшчук. Канец сезону туманаў. 1985

асобай сілай у кампазіцыі «Летні тэатр», дзе паўжывых вязняў заграбаюць бульдозеры ў ямы для спальвання. Дзікі абрадавы танец забойцаў з палаючымі факеламі вакол складзеных штабелямі для спальвання дзявочых целаў у карціне «Танец з факеламі». У іншым асацыятыўна-сімвалічным ключы трактавана «Мадонна Біркенау». Высока над крэматорыем жаночага лагера Біркенау лунае мадонна з дзіцем, якая ўвасабляе бессмяротнае каханне і вечнае жыццё на зямлі.

«Лічбы на сэрцы» — праўдзівы дакумент, які выкрывае звярыную ідэалогію фашызму. Сёння гэта серыя палотнаў набывае яшчэ большую актуальнасць і сілу. Яна з'яўляецца напамінкам аб новых злачынствах неафашызму. М. Савіцкі адчуў гэту сувязь і працягвае тэму ў трыпціху «Агрэсія» (1984). Гэты твор адрозніваецца высокімі жывапіснымі якасцямі, майстэрствам выканання. Складаныя ракурсы ў размяшчэнні фігур напоўнены ўнутраным напружаннем. Іх вобразная характарыстыка глыбока праўдзівая, трактоўка матэрыяльнай формы напоўнена мастацкай пераканаўчасцю. Выкрывальная сіла дакумента ўзнята мастаком на ўзровень сацыяльнага гучання, страснай публіцыстычнасці.

113. М. Савіцкі. Вязень 32815. 1976

Сцвярджэнне гераізму савецкага чалавека ў гады вайны застаецца вызначальнай тэндэнцыяй у тэматычнай творчасці Я. Зайцава, І. Ціханава, Э. Куфко, П. Крохалева, В. Грамыкі, А. Шыбнёва, І. Белановіча, У. Пасюкевіча і шэрага маладых жывапісцаў.

У палатне «Бессмяротнасць. Андрэй Кіжаватаў» (1978) І. Белановіча ўвесь строй кампазіцыі напоўнены трагедыйнай рашучасцю, непахіснай воляй героя, які стаў на абарону жыцця.

У карціне «Абаронцы Брэсцкай крэпасці» (1983) Б. Аракчэева вогненна-карычневы каларыт кампазіцыі набывае сімвалічнае гучанне. Тут мастак зусім адмаўляецца ад якіх-небудзь формаў умоўнасці і стылізацыі і дасягае шматзначнасці мастацкага вобраза. У карціне «Горыч страт» (1984) ён канцэнтруе ўвагу на паказе ўнутранага жыцця сваіх герояў. Глыбокая эмацыянальнасць жывапісу, высокі гуманізм пранізваюць усю кампазіцыйна-каларыстычную структуру карціны.

Трагедыйнасцю, самаахвярнасцю людзей, якія ідуць на смерць дзеля выратавання жыхароў вёсак, напоўнена ўся жывапісная тканіна кампазіцыі «1944 год. Ля возера Палік» (1979) П. Масленікава. Псіхалагічная атмасфера безнадзейнасці і адчаю, незваротных страт складае сут-

насць эмацыянальнага кантэксту гэтага палатна.

У творчасці старэйшага жывапісца Ф. Дарашэвіча заўсёды прысутнічае псіхалагічны аналіз стану людзей, іх духоўная злітнасць. Вастрыня яго вобразаў вынікае з творчага пераўтварэння непасрэдных натурных уражанняў. Як і ў партрэтным жанры, ён будуе тэматычную карціну на канкрэтных характарах, раскрывае іх індывідуальнасць, душэўную шчырасць і глыбіню чалавечых перажыванняў. «Цяжкая вестка» (1978) — адно з яго палотнаў псіхалагічнай накіраванасці.

Глыбокі драматызм пранізвае ўсю жывапісную тканіну кампазіцыі «Праводзіны. 1941 год» (1980) П. Крохалева. Псіхалагічнай безвыходнасцю напоўнены вобразы другой часткі гэтага дыптыха — «Ліст» (1982). Героіка і трагедыя быццам зліваюцца ў велічным вобразе Перамогі, якая прынесла савецкім людзям надзею і радасць.

Нарастанне рамантычных уяўленняў аб мінулай вайне знаходзіць прыкметнае адлюстраванне ў творчасці В. Грамыкі. Для гэтага жывапісца ~~песенна-эпічная~~ форма падачы матэрыялу становіцца найбольш прымальнай. У такой форме пабудавана яго кампазіцыя «Песня аб маім атрадзе» (1977). Гэту накіраванасць ён умацоўвае ў палатне «Балада аб ваеннай маладосці» (1984).

Эпічную панараму партызанскай барацьбы разгортвае У. Пасюкевіч у кампазіцыі «Магутны паток» (1978). У творы «Партызанская быль» (1979) ён вылучае на першы план узброеных партызан, што ідуць па заснежаным лесе. Дрэвы, пакрытыя белым інеем, быццам спяваюць гімн бясстрашнасці людзей, разарваўшых жалезны ланцуг блакады. Уся тканіна кампазіцыйна-жывапіснай структуры карціны напоўнена рытмам пераможнага марша.

Аналагічную карціну гераічнага пераходу арміі паказвае Б. Ус у фрызавай кампазіцыі «Дарога вайны» (1984). Суровым эпізодам трывожнага жыцця партызан прысвечана палатно «Чорная рэчка» (1984) Ф. Янушкевіча.

Больш поўнаму раскрыццю гераічнага, тыпізацыі вобразаў, узмацненню пафасу асноўнай ідэі твора садзейнічаў выбар тыповых абставін. Адрыў ад канкрэтнага праяўлення гераічнага прыводзіць да неабмежаванага абстрагавання, міфалагізацыі самога паняцця «гераічнае». Прыкладам гэтаму можа служыць карціна «Юнацтва нашых бацькоў» (1980) Ю. Багушэвіча.

М. Чэпік у своеасаблівай кампазіцыйнай структуры «Балады» (1975) пры дапамозе складаных спалучэнняў колеру ўзмацняе рамантычную напоўненасць карціны: кругавы палёт устрывожаных птушак над загінуўшым воінам, адыходзячая у бездань зямля — усё гэта пашырае трагедыйнасць твора. Але ў наступных работах мастака гэтыя вобразнасэнсавыя і жывапісныя якасці слабеюць пад напорам схематызацыі абстрактных колеравых спалучэнняў. Кампазіцыі прымаюць формы арнаментаваных структур, у якіх вобраз чалавека выкарыстоўваецца толькі ў якасці элемента гэтых утварэнняў, пазбаўляецца жыццёвасці і замяняецца стылізаванымі знакамі, якія абазначаюць знешняе дзеянне. Такой жорсткай кампазіцыйнай схеме падпарадкавана і палатно «Год 1941» (1984).

Тэма гераічнага подзвігу савецкага народа невычэрпная і патрабуе новых маштабных формаў мастацкага ўвасаблення. Працягвае культывавацца прыём мантажу асобных эпізодаў барацьбы народных мсціўцаў ці асобных герояў.

Карціна «Возера Палік» (1983) І. Ціханава пабудавана на новых для яго прынцыпах злучэння адасобленых эпізодаў. Невялікімі гнёздамі-клеймамі размешчаны асобныя сюжэтныя сцэнкі: групы жанчын і дзя-

цей, партызан, што ідуць у бой, шарэнгі цяжкапараненых. Яны не аб'яднаны сюжэтным дзеяннем, функцыяніруюць асобна, іх рознамаштабнасць узмацняе кампазіцыйную адасобленасць, ізаляванасць, аўтаномнае існаванне. Мантаж разнастайных сюжэтных мікрасцэн на чорна-зялёнай плоскасці палатна не дазволіў мастаку сканцэнтраваць увагу на дэталёвай распрацоўцы вобразаў, іх псіхалагічнай напоўненасці і ў выніку гэтага работа нясе на сабе рысы знешняй інфармацыйнасці.

У палатне «Пераход з Бабініч на Вілейку» (1984) І. Ціханаў зноў вяртаецца да дасканалай акрэсленасці сюжэтна-тэматычнага жанру. Дзеянне выкарыстоўваецца ім як вышэйшы сродак раскрыцця характару ў тыповых абставінах. Тут сістэма выяўленчых сродкаў эвалюцыяніруе да выразнага ўвасаблення арганічнага адзінства прасторава-часавай і прадметнай рэальнасці. Жывапісец напаўняе жывы арганізм кампазіцыі дыханнем канкрэтнага жыцця. Для гэтага ён выкарыстоўвае складаную і шматзначную мову станковага жывапісу.

Перамозе Савецкай Арміі прысвячае сваё палатно «Год 1944. Вызваленне» (1979) А. Шыбнёў. Гэтую тэму ён працягвае распрацоўваць, але ў іншым эмацыянальным ключы, у кампазіцыі «Ліпень 1944 года. Яснае неба над Брэстам» (1982), у якой сканцэнтроўвае паказ на абмалёўцы вобразаў савецкіх воінаў, што ўмацавалі чырвоны сцяг на вежы вызваленага Брэста. Сіняе неба, ясны сонечны дзень, сугучныя псіхалагічнаму стану герояў, узмацняюць аптымістычнае гучанне гэтага твора.

Тэме вызвалення прысвечана нямала тэматычных палотнаў. У карціне «Вызваленне Мінска» (1984) Ф. Бараноўскі зноў вяртае нас да гэтай эмацыянальнай падзеі. Эстэтычная ацэнка факта мастаком абмежавана жывапісным паказам. Ён адыходзіць ад рытарычных прыёмаў знешняй афектацыі, застаецца верным суровай праўдзе ў сваіх расказах аб разнастайных эпізодах ваеннага жыцця.

Створана нямала твораў, у якіх мастакі абмяжоўвалі сваю ідэйна-эстэтычную дзейнасць разгорнутым сюжэтным апавяданнем, падпарадкоўваючы яму ўсе кампаненты кампазіцыі. Мастацкі вобраз у такім творы не ўзвышае ідэйную задуму на ўзровень сімвалічнага гучання, а застаецца сродкам апавядання, механізмам сюжэтнага дзеяння. Да такіх работ можна аднесці палотны Г. Ціхановіча «Вызваленне» (1984), Г. Бржазоўскага «Партызаны мінскія ідуць» (1984). Гэты спіс можна павялічыць творамі Б. Няпомняшчага «Пад блакітным небам» (1981), «Май» (1985), Н. Лівенцавай «9-га мая» (1985), А. Замая «Свята» (1985), А. Казлоўскага «Звесткі аб перамозе» (1985). Некалькі глыбей паказаны гэтыя падзеі ў палотнах Я. Зайцава «Мінск свабодны» (1978), П. Крохалева «Нашы прыйшлі» (1984), С. Раманава «У адзіным страі» (1984) і інш. І якімі б рознымі ні былі вышэйназваныя карціны па сваіх ідэйна-мастацкіх і кампазіцыйна-жывапісных якасцях, сюжэтная апавядальнасць выступае галоўным носьбітам зместу.

Бясконцая аднастайнасць назваў твораў з нязначнымі варыяцыямі сведчыць аб недастатковым намаганні жывапісцаў у пошуках непаўторнага, канкрэтна-адзінкавага ў шырокай эпапеі гераічнай барацьбы. Да таго ж невыразнасць эстэтычнай ацэнкі абстрактна ўзятых эпізодаў нараджала серыі ілюстрацыйных палотнаў, якія не выходзілі за межы нагляднай інфармацыі («Нашэсце» (1984) П. Свентахоўскага, «Партызанская кузня» (1984) В. Маркаўца).

Складаныя задачы вырашае М. Данцыг пры распрацоўцы шматзначнай сімволікі манументальнай

кампазіцыі. Яго маштабнае палатно «Вызваленне» (1984) быццам падсумоўвае творчы вопыт апошніх дзесяцігоддзяў у стварэнні ўмоўна-сімвалічнай карціны. У аснову кампазіцыі пакладзены прынцып мантажу сюжэтных сцэн, на падставе якога ствараліся многія творы савецкіх мастакоў. Маштабнасцю задумы абумоўлены вялікі памер палатна, выбар спецыфічных сродкаў манументальна-дэкаратыўнага жывапісу. Цэнтральная частка кампазіцыі сімвалізуе характар усенароднай барацьбы. Урачыстае шэсце народа, салдат, партызан быццам «выліваецца» з эпізоду гераічнай абароны Брэсцкай крэпасці, змешчанага ўверсе першай часткі палатна, і партызанскага руху, паказанага ў масівах чырвоных соснаў, на левай верхняй яго частцы. Гэта стыхія народа быццам змятае з твару зямлі фашысцкую нечысць. Прынцып сімвалічнай інтэрпрэтацыі рэальнасці вызначыў істотныя змены і ў самім паказе. Асобасныя адносіны да гераічнага мінулага прымаюць вобразную форму далёкіх успамінаў, уяўленняў, якія перажываюцца вельмі індывідуальна кожным мастаком. Мы бачым гэта ў складанай па жывапісе кампазіцыі «Дочкам Айчыны прысвячаецца» (1975) Р. Кудрэвіч. У эпічным палатне «Партызанам Беларусі прысвячаецца» (1984) Р. Кудрэвіч і А. Гугель выкарыстоўваюць кампазіцыйныя сродкі манументальнага мастацтва, а таксама шырокія магчымасці станковага жывапісу ў стварэнні вобразаў легендарных герояў партызанскага руху. Своеасаблівай стылістыкай вылучаецца карціна «Бацьку, маці — партызанам Беларусі прысвячаецца» (1977) маладога мастака Н. Лівенцавай, у якой раскрываецца суровае жыццё народных мсціўцаў у цяжкія гады вайны. У некаторых творах узнаўляюцца факты без неабходнай унутранай напружанасці вобразаў («Хлеб партызанам» (1978) І. Белановіча, «Перад дарогай» (1978) В. Жарнасека). У такіх выпадках жывапісцы абмяжоўваюцца сюжэтным апавяданнем, напал пачуццяў, які перадае гераіку вызваленчага руху, прыкметна аслабляецца.

Назіраецца змяшчэнне акцэнтаў у бок эстэтызацыі асобных момантаў ваеннага жыцця («Лазня» (1978) Ф. Бараноўскага) ці крайнасць абстрактнай рамантыкі («Папярэджанне» (1981) Л. Шчамялёва). Гэтыя палотны прыцягваюць увагу гледача толькі на іх фармальны бок — каларыт, тэхніку выканання і г. д.

У 80-я гады больш выразна акрэслілася тэма ўспамінаў аб вайне. У сюжэтна-тэматычнай карціне стала нарастаць тэндэнцыя жанрава-тэматычнай неакрэсленасці. Сучаснае і гістарычнае, жанравае і гераічнае, дакументальнае і адцягнена-выдуманае, станковае і манументальна-дэкаратыўнае аб'ядналіся ў нейкія своеасаблівыя структуры, атрымаўшы назву «Памяць», якая бясконца паўтараецца ў розных варыянтах.

У гэтых карцінах намецілася пэўная схема кампазіцыйнай пабудовы: франтальная выстраенасць герояў вайны быццам на авансцэне перад рампай да моманту юбілейных урачыстасцей. Па такой кампазіцыйнай схеме пабудаваны карціны «Нёманскія партызаны» (1977) А. Сямілетава, «Быль вогненных гадоў» (1984) І. Рэя, «Набат Хатыні» (1975) У. Міхайлоўскага, «Памяць» (1978) і «9 мая» (1984) У. Кожуха, «Памяць» (1984) М. Назарэнкі, «Кожны чацвёрты» (1982) В. Валынца, «Дзень памяці» (1984) П. Шарыпы і іншых маладых жывапісцаў. Мастакі старэйшага пакалення, а таксама і сярэдняга, жыцця якіх дакрануліся жахі вайны, не маглі маўчаць аб страшнай трагедыі беларускага народа. Аб гэтым расказваюць палотны Б. Уса («Мінута маўчання», 1978), П. Масленікава («Дзень памяці»,

1982), А. Кокцева («Масюкоўшчына ў дзень Перамогі», 1984), А. Шаўчэнкі («Аб гераічным мінулым», 1976), Л. Дробава («Прэлюдыя», 1979).

Рэхам вайны даносіцца боль страт у манументальнай кампазіцыі «Салют над Прыпяццю» (1984) В. Гардзеенкі, «Памяць салдаткі» (1982) У. Уродніча, «Памяць» (1984) М. Меранкова, «Успамін» (1978) Э. Жарнасека, «Памяць» (1977) В. Свентахоўскай, «Дзень Перамогі» (1978) А. Залознага, «Памяць брату-партызану» (1984) В. Чайкі, «Памяць» (1985) Г. Лойкі. Ва ўсіх гэтых палотнах, розных па ідэйна-эстэтычнай значнасці, адчуваецца наша сучаснасць у непадзельнай сувязі з гераічным мінулым. Гісторыя працягваецца, яна пранізвае наша жыццё.

Найбольш выразна гэта сувязь часоў перададзена ў палатне «Гадавіна неадроджанай вёскі» (1984) М. Савіцкага. Пры наяўнасці распаўсюджанага сюжэтнага дзеяння змястоўная напоўненасць яго выходзіць далёка за межы рэчаіснасці. Мастацкая ідэя гэтай кампазіцыі прасякнута трывогай, якую перажывае сучасны свет. Духоўная напоўненасць вобразаў людзей, што аддаюць даніну памяці загінуўшым жыхарам вёскі, падтрымліваецца рэалістычнай сімволікай: стройнымі бярозамі, што ахапілі шчыльным кальцом рэшткі вёскі і сцвярджаюць вечнасць жыцця.

Сімвалізацыя рэалістычнага паказу ўяўляе сабой новы этап развіцця рэалізму ў тэматычнай творчасці М. Савіцкага. Тут адсутнічае дэфармацыя формаў і ўмоўная экспрэсіўнасць. Увесь арганізм кампазіцыі напаўняецца глыбокім сацыяльным сэнсам. Мяккай, светлай жывапіснай тканінай палатна мастак узмацняе маральную чысціню і святасць пачуццяў людзей, якія сабраліся ўшанаваць памяць загінуўшых.

У вертыкальным палатне «Клятва севастопальцаў» (1985) М. Савіцкі дасягае класічнага майстэрства. Узноўленыя ў памяці перажыванні былога ўдзельніка абароны Севастопаля надалі гэтаму твору глыбокую эмацыянальную насычанасць.

Набат трывогі гучыць грозным заклікам у манументальным палатне «Людзі, памятайце Хатынь!» (1975) А. Шыбнёва. У шматзначнай вобразнай кампазіцыі «Свяшчэнныя камяні» (1975) В. Савіцкага гістарычная героіка складае арганічную частку зместу. Яна пануе ў палотнах гісторыка-рэвалюцыйнай тэматыкі, якая займае значнае месца ў сучаснай творчасці.

Зварот да важнейшых момантаў гісторыі рэвалюцыйнай барацьбы народа, сувязі гісторыі і сучаснасці характэрны для пераважнай большасці тэматычных палотнаў гістарычнага жанру.

Разуменне і трактоўка гістарычнага матэрыялу вызначылі характар пошуку новых формаў і кампазіцыйных сістэм, творчых напрамкаў, прынцыпаў структуры сюжэтна-тэматычнай карціны 80-х гадоў. Абсалютызуючы змястоўны бок творчасці, апавядальны тып сюжэтна-тэматычнай карціны пашырае свае фармальныя магчымасці, якія ўзбагачаюцца выяўленчымі сродкамі манументальнага мастацтва, і перш за ўсё сімвалічнай значнасцю ідэйнага зместу. Гэта эвалюцыя сродкаў і прыёмаў стала прыкметна ў палотнах А. Шыбнёва «У Смольным» (1977), «Красная плошча» (1982—1983). Застаючыся верным прынцыпу станковага жывапісу, А. Шыбнёў прыходзіць да завершанасці кампазіцыі.

Рознакаляровая графічная мадэліроўка формы ў карціне Л. Дударанкі «Мінск. 1919 год» (1977), у якой найбольш дакладна выявілася тэндэнцыя набліжэння сюжэтна-тэматычнай карціны да групавога партрэта. Мастак паказвае кіраўнікоў урада маладой рэспублікі на часова ўзведзенай трыбуне, акружанай рэвалюцыйным народам. Чырвоныя сцягі служаць фонам для групы, якая

ўтварае цэнтр кампазіцыі. Карціна будуецца не ў глыбіню, а знізу ўверх без якіх-небудзь прасторавых змяненняў. Выключэнне прасторавай рэальнасці з выяўленчай сістэмы, прадыктаванае канцэпцыяй умоўнасці, вызначылася і ў трактоўцы мастацкай формы: аб'ёмнасць будуецца без уліку крыніцы асвятлення, паветранага асяроддзя, пленэрнасці. Зняважлівыя адносіны да граматыкі рэалістычнага адлюстравання ўзмацнілі адчуванне хаатычнай загружанасці палатна. Ацэнка гістарычных падзей зводзіцца да адназначнай інфармацыйнасці, якой абмяжоўваецца ўся эстэтычная каштоўнасць твора.

У апошняе дзесяцігоддзе колькасць сюжэтных палотнаў, якія абмежаваны інфармацыйнай функцыяй, значна пашырылася. Гэта карціны «Сустрэча і знаёмства рэвалюцыянераў» (1977) Г. Бржазоўскага, «Аднавяскоўцы. 1929» (1978) М. Апіёка, «М. Фрунзе ў штабе мінскай міліцыі» (1977) Л. Дробава, «М. В. Фрунзе ў Мінску ў 1917 годзе» (1980) Х. Ліўшыца. Дэталізацыя дасягаецца маштабнасцю кампазіцыйнай структуры, якая ахоплівае вобразныя характарыстыкі адзінай ідэяй, што вынікае з глыбокай псіхалагічнай стрыманасці. У гэтых работах сфарміраваўся характэрны для жывапісца прыём перадачы колеру — асаблівая залаціста-чорная танальнасць, падкрэсленая плоскасцю, акцэнтаваная рэзкасцю контурных ліній, чаканнай нерухомасцю формы. Такі метад пабудовы накіраваны на сімвалічнае прачытанне кампазіцыі.

Узаемадзеянне манументальнага і станковага мастацтва пашырыла магчымасці эстэтычнага ўздзеяння карціны. Палатно В. Сумарава «Рэвалюцыйны абавязак» (1977) можа служыць у гэтым сэнсе прыкладам. У гэтай рабоце манументальны лад кампазіцыі перададзены шматмерным арсеналам станковай карціны: дакладна распрацавана сюжэтнае дзеянне, прасторавае размяшчэнне персанажаў, перададзена аб'ёмнасць і матэрыяльнасць прадметаў. Гэтыя кампаненты аб'яднаны ў жывапісны сплаў, які ўтварае складаны змрочна-зеленаваты каларыт жывапіснага палатна, абумоўлены сюжэтам і зместам кампазіцыі.

114. В. Альшэўскі. Першы дом камуны. Камунарам прысвячаецца. 1983—1984

Пашырэнне выразных магчымасцей станковага жывапісу можна бачыць у творчасці жывапісцаў І. Давідовіча («Салдаты рэвалюцыі», 1977), М. Залознага («Рудабельскі камунар», 1980).

Карцінай «Першыя дэкрэты» (1977) М. Савіцкі працягвае тэму Кастрычніцкай рэвалюцыі ў беларускім жывапісе. Кампазіцыйная форма групавога партрэта напоўнена канкрэтнасцю гістарычнай падзеі, дынамікай дзеяння. Рэзкі ракурс, быццам з вышыні палёту, узмацняе дынамізм і ў той жа час падкрэслівае ўмоўнасць кампазіцыйнага прыёму. Аранжава-залацісты каларыт жывапісу надае асаблівую ўрачыстасць падзеі. Арганічнасць такой фармальнай структуры абгрунтоўваецца псіхалагічным станам герояў. Кампазіцыя карціны вынікае з унутранага зместу герояў і вызначаецца іх псіхалагічнымі ўзаемасувязямі.

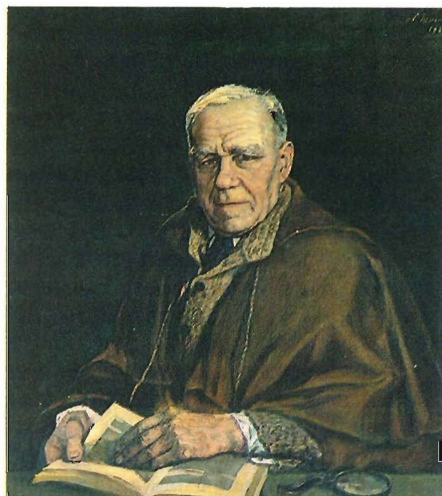
Разнастайнасць пошуку — адметная рыса нашага часу. У мастацкай практыцы жывапісцаў рэспублікі выкарыстоўваюцца розныя прыёмы адлюстравання рэчаіснасці, ідзе распрацоўка і ўдасканаленне тэхнічных прыёмаў выканання. У гэтым рэчышчы не зніжаецца інтарэс да пластыкі.

Абагульняючы ўсё сказанае пра тэматычную карціну, можна акрэсліць яе сучасны стан як развіццё двух кірункаў: з аднаго боку — зварот да дакументалізму праз прызму псіхалагічнага светаўспрыняцця рэчаіснасці, з другога — развіццё рамантычных тэндэнцый, у аснове якіх таксама закладзены псіхалагізм.

* * *

У развіцці партрэта адбыліся даволі значныя змены, якія датычылі не толькі зместу, але і формы. Калі раней на выстаўках пераважалі творы, прысвечаныя ў большасці сваёй асобам, якія занялі пэўнае адметнае становішча ў грамадстве (ветэраны вайны і працы, перадавікі вытворчасці, дзеячы літаратуры і мастацтва, палітычныя дзеячы і г. д.), то ўжо ў 70-х — пачатку 80-х гадоў мастакі ўсё часцей звяртаюцца да адлюстравання простых савецкіх людзей, рабочых і калгаснікаў, прадстаўнікоў

115. І. Ціханаў. Партрэт акадэміка Г. І. Гарэцкага. 1984



творчай інтэлігенцыі, воінаў Савецкай Арміі і г. д. Вызначальным пры выбары мадэлі сталі характар асобы, яе індывідуальныя асаблівасці. Вядома, гэта пашырыла магчымасці партрэтнага жанру, зрабіла яго даступным шырокай грамадскасці. Але тэндэнцыя да «ўсеабдымнасці» заключала ў сабе і негатыўныя моманты.

Кожны мастацкі твор, у тым ліку і партрэт, мае сваю досыць закончаную канцэпцыю, што прадугледжвае пэўныя крытэрыі, якіх абавязаны прытрымліваецца прафесійны мастак. Такія крытэрыі ёсць і ў жанры партрэта. Гэта не толькі знешняе падабенства адлюстраванай на палатне асобы. Выяўленне сацыяльнай характарыстыкі вобраза, яго асабістыя якасці адыгрываюць не апошнюю ро-

лю ў сістэме вобразных сродкаў. Нельга не заўважыць і тых змен, якія адбыліся ў галіне формы. Гэта перш за ўсё датычыць выяўленчай мовы партрэта. У творах папярэдняга перыяду, у асноўным камернага плана, мастакі імкнуліся перадаць толькі партрэтнае падабенства, а ўсё астатняе заставалася па-за іх увагай (антураж, фон, сюжэт, пластыка і г. д.). Такія партрэты, як правіла, пісаліся на нейтральным «гладкім» фоне. Зараз, калі значна пашырыліся мастацкія сродкі стварэння вобраза, фон стаў адыгрываць немалаважную ролю (калі не вызначальную!). Мастакі паказваюць чалавека ў тых абставінах, у якіх праходзіць яго паўсядзённае жыццё, якія вызначаюць характар прафесіі і г. д. Вельмі часта гэтыя асаблівасці антуражу дапамагаюць выяўленню характару чалавека ў дзеянні, у дынаміцы, што дапамагае гледачу пашырыць свае звесткі аб партрэтаванай асобе. Такія карціны-партрэты больш набліжаюцца па сваім у характару да тэматычнай карціны.

Значную колькасць так званых тэматычных партрэтаў складаюць творы, у якіх фонам з'яўляецца кампазіцыя «мантажнага» плана, дзе вобраз партрэтаванага даецца ў акружэнні тых прадметаў, якія суправаджалі яго на працягу ўсяго жыцця.

Як і ў папярэднія гады, у жанры партрэта працуюць зараз прадстаўнікі некалькіх пакаленняў жывапісцаў. Гэта старэйшае пакаленне (Я. Зайцаў, С. Раманаў, В. Грамыка, А. Кішчанка, І. Стасевіч, Г. Вашчанка, М. Савіцкі, У. Стальмашонак, Я. Харытоненка, І. Бароўскі, П. Явіч, Л. Шчамялёў, В. Пратасеня і інш.), сярэдняе (Л. Асядоўскі, Л. Дударанка, П. Свентахоўскі, В. Сумараў і інш.) і, урэшце, малодшае (В. Захарынскі, У. Ісаёнак, У. Савіч, В. Маркавец, А. Марачкін і інш.). Такі падзел, зразумела, вельмі ўмоўны, бо не толькі ўзрост вызначае характар творчасці таго ці іншага жывапісца.

116. І. Стасевіч. Народны мастак БССР А. Бембель. 1982

Прадстаўнікі кожнай з гэтых груп прытрымліваюцца пэўных эстэтычных прынцыпаў. Старэйшыя мастакі вядуць свае пошукі шляхам абнаўлення традыцыйных сродкаў, іх калегі — прадстаўнікі сярэдняга пакалення — гэтыя традыцыі пераасэнсоўваюць у напрамку больш шырокага раскрыцця характару асобы. І ўжо

117. А. Зайцаў. Партрэт неглюбскай ткачыхі. 1975

зусім іншыя погляды ў мастакоў малодшага пакалення, якія рэалізм, умоўнасць, асацыятыўнасць і сімволіку спрабуюць аб'яднаць у адно цэлае, ствараючы партрэты, дзе рэалістычная сімволіка вельмі часта суседнічае з алегорыяй.

Адной з апошніх работ народнага мастака БССР Я. Зайцава канца 70-х гадоў з'яўляецца «Дзяўчына ў чырвоным» (1976). У ёй, як у люстэрку, знайшлі адбітак тыя змены, што адбыліся ў творчасці мастака за апошнія гады, а таксама тэндэнцыі, характэрныя для творчасці многіх беларускіх партрэтыстаў старэйшага пакалення.

Калі ў партрэтах больш ранняга перыяду Я. Зайцаў аддаваў перавагу мадэліраванню твару, не звяртаючы асаблівай увагі на ўплыў асяроддзя, дык у названым партрэце галоўнае — каларыстычнае вырашэнне. Колеравая гама складаецца з напружаных чырвоных і карычневых тонаў, якія гучаць надзвычай мажорна. Пры гэтым майстар не адмаўляецца ад рэалістычнай трактоўкі формы, што дае яму магчымасць перадаць псіхалогію свайго героя досыць дасканала.

У плане выкарыстання рэалістычных традыцый мінулага актыўна выступае ў апошнія гады і Я. Харытоненка. На рэспубліканскіх выстаўках экспанаваліся выкананыя ім партрэты народнай артысткі СССР А. Клімавай, балерыны, народнай артысткі БССР Л. Бржазоўскай, жывапісца П. Свентахоўскага і інш.

Цікава прасачыць творчую эвалюцыю мастака. Добра вядомы яго работы ранейшага перыяду, дзе мастак імкнуўся ўразіць гледача нечаканасцю псіхалагічнага вырашэння партрэта, арыгінальнасцю мадэлі («Верачка») альбо складанасцю кампазіцыі (трыпціх «Камсамольцы»). Зараз ён шмат працуе над аналізам псіхалагічнага стану сваёй мадэлі. Такім, прынамсі, нам уяўляецца «Партрэт А. Клімавай» (1978). Крыху стомленая артыстка ў вячэрнім туалеце сядзіць на канапе. Побач ляжыць газета, на ёй — кніга. Ствараецца ўражанне, што яна нібы затрымалася на хвілінку ў чаканні свайго выхаду на сцэну. Таленавітая актрыса... Просты твар, на якім напісана не толькі захапленне, аддانасць сваёй прафесіі, але і вялікі роздум — філасофскае спасціжэнне жыцця.

Аналітычны падыход да аналізу характару сваёй гераіні мы назіраем і ў партрэце балерыны Бржазоўскай. Мастак адлюстраваў яе ў складаным руху, надзвычай характэрным для

мастацтва балета. На ёй белая карункавая сукенка і балетныя туфлі. У гэтым адзенні яна толькі што выступала перад гледачамі. Але, захапіўшыся знешнімі атрыбутамі, Я. Харытоненка не здолеў паказаць глыбіню унутранага свету чалавека.

Верным традыцыям рэалістычнага жывапісу застаецца і В. Грамыка. Яго партрэты дзеячаў культуры ў апошнія гады атрымалі шырокую вядомасць. Гэта «Партрэт народнага мастака БССР Я. Чамадурава» (1984), «Партрэт пісьменніка, віцэ-прэзідэнта АН БССР І. Навуменкі» (1983) і інш.

Партрэт Я. Чамадурава знешне выглядае досыць рэпрэзентатыўна. На палатне адлюстраваны чалавек пажылога ўзросту, за плячамі якога шмат пражытага. Аб характары творчай дзейнасці партрэтаванага сведчыць тэатральная афіша на заднім плане. Гэтая дэталь пададзена мастаком неназойліва. Першае, што заўважае глядач,— рукі, рукі нястомнага працаўніка на ніве мастацтва. Рукі і твар выпісаны дасканала, з вялікай любоўю.

Аддаючы даніну часу — засяроджваючы асноўную ўвагу на выяўленні знешняй прыгажосці, якая дасягаецца праз колеравую палітру, эфектнае асвятленне і г. д., мастакі аддаюць перавагу жывапісным сродкам, не абмяжоўваючыся толькі выяўленнем псіхалогіі адлюстраванай асобы. Гэта асабліва відаць на творчасці заслужанага дзеяча мастацтваў БССР В. Пратасені. У апошнія гады ён шмат працуе над стварэннем шматфігурных кампазіцыйных партрэтаў. Удасканальваючы змест і фор-

118. В. Пратасеня. Партрэт доктара медыцынскіх навук Л. С. Вялічкі. 1983

му мастацкага твора, В. Пратасеня пераканаўча раскрывае перад гледачом старонкі працоўнай біяграфіі сваіх герояў. Палітра мастака яркая, адмысловая. У ёй пераважаюць насычаныя чырвоныя, аранжавыя і карычневыя тоны. Гэта асабліва відаць у кампазіцыйным партрэце «Калгасныя даяркі» (1982), дзе на выцягнутым па гарызанталі фармаце адлюстраваны чатыры жанчыны — калгасныя даяркі на фоне малочна-таварнага комплексу.

Не менш дасканалым у мастацкіх адносінах з'яўляецца і другі кампазіцыйны партрэт В. Пратасені «Ветэраны» (1985), дзе мы бачым прадстаўнікоў беларускай навукі — выкладчыкаў Беларускага дзяржаўнага універсітэта, былых салдат, якія са зброяй у руках адстаялі на палях вайны нашу свабоду і незалежнасць.

Значны ўклад у стварэнне мастацкага летапісу народа ўнёс і народны мастак БССР Л. Шчамялёў. Напісаныя ім у 80-я гады партрэты народных пісьменнікаў БССР Янкі Купалы і Якуба Коласа найбольш пераканаўча сведчаць пра імкненне мастака раскрыць сродкамі мастацтва ўнутраную сутнасць асобы, а не толькі перадаць знешняе падабенства.

Асабліва гэта відавочна ў партрэце Янкі Купалы (1981). Мастак адлюстраваў паэта ў сярэднім узросце ў перыяд яго найвышэйшай творчай актыўнасці. Янка Купала намаляваны ў поўны рост. Надзвычай выразныя і лаканічныя мастацкія сродкі, якімі карыстаецца жывапісец, каб адлюстраваць не толькі знешняе падабенства, але і характар паэта. Фігура паэта пададзена суцэльнай чорнай плямай на светлым фоне і займае амаль усю плошчу карціны. Нізкі гарызонт надае ёй манументальнасць. У каларыце пераважаюць насычаныя чорныя і вохрыстыя тоны. Твар напісаны халаднаватымі жоўтымі і карычневымі фарбамі, што прыгожа спалучаецца з чорным колерам паліто.

Цікавы партрэт Якуба Коласа (1981). Ён вытрыманы ў такіх самых тонах, што і партрэт Купалы. Такое кампазіцыйнае і каларыстычнае падабенства сведчыць аб аднолькавым падыходзе да вырашэння вобразаў народных песняроў — класікаў беларускай літаратуры.

Значны крок у напрамку рэалістычнага адлюстравання вобраза нашага сучасніка зрабіў і вядомы беларускі жывапісец, народны мастак СССР, акадэмік М. Савіцкі. Партрэт народнага пісьменніка БССР Героя Сацыялістычнай Працы Васіля Быкава (1984) сведчыць аб нястомным пошуку рэалістычнай, вобразнай выразнасці твора. Партрэт вытрыманы ў прыгожай колеравай гаме, пабудаванай на тонкіх спалучэннях срабрыста-шэрых, карычневых і зялёных тонаў. Дакладны, нават скрупулёзны малюнак са стараннай прапрацоўкай дэталяў і анатоміі рук і твару. І, урэшце,— выкарыстанне рэфлексаў — асаблівасць мастацкай мовы, якую М. Савіцкі ўжывае надзвычай эканомна.

Партрэт выкананы на гладкім цёмным фоне. Але гэта зусім не перашкаджае гледачу ўявіць сабе ўвесь жыццёвы шлях, характар, духоўную сутнасць пісьменніка — прадстаўніка таго пакалення творчай інтэлігенцыі, якое на сваіх плячах вынесла ўвесь цяжар мінулай вайны і зараз на мірнай глебе не спыняе сваёй барацьбы супраць цёмных сіл рэакцыі.

У гэтым жа кірунку развіваецца і творчасць заслужанага дзеяча мастацтваў БССР І. Ціханава. У сваіх работах ён імкнецца да перадачы псіхалогіі, партрэтнага падабенства і г. д. Творы Ціханава вылучаюцца экспрэсіяй, дынамізмам, уменнем засяродзіць увагу на найбольш характэрных рысах мадэлі («Акадэмік Р. Гарэцкі», 1984 і інш.).

Асобную старонку ў творчасці Л. Асядоўскага складае партрэт. Па сваім кампазіцыйным вырашэнні яго групавыя партрэты хутчэй за ўсё на-

бліжаюцца да тэматычных жанравых палотнаў. Такім, па сутнасці, з'яўляецца «Партрэт старэйшых кампазітараў, роданачальнікаў беларускай савецкай музыкі Аладава, Цікоцкага, Шырмы і Чуркіна» (1977). Мастак не выпадкова сабраў у адзінай кампазіцыі людзей, ідэйныя пазіцыі якіх аднолькавыя.

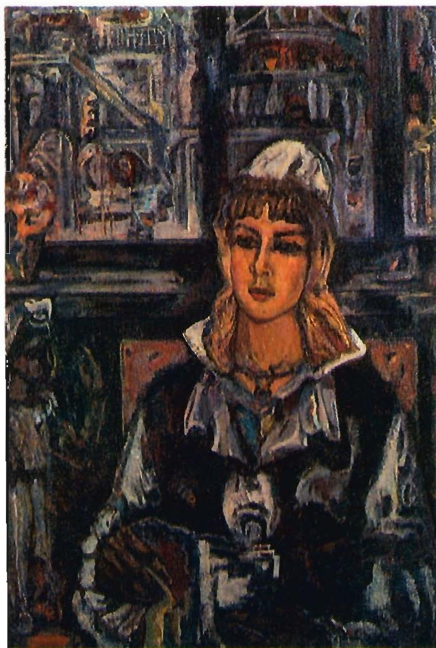
Кампазіцыя карціны даволі простая. На пашыраным па гарызанталі фармаце размешчана група з чатырох фігур. Кампазітары стаяць і сядзяць у досыць незалежных «артыстычных» позах. Іх фігуры прапрацаваны надзвычай дасканала. Яны выпісаны ў насычаных блакітна-зялёных, карычневых і чырвоных фарбах. Умела падабраныя не толькі ў колеравых, але і ў танальных адносінах, яны ствараюць непаўторную гармонію, якая пераўтвараецца ў своеасаблівы сплаў фарбаў і гукаў. Але галоўнае ў гэтай кампазіцыі — людзі, іх характары. Мастаку ўдалося кожнаму даць трапную партрэтную і псіхалагічную характарыстыку. Крыху флегматычны, заўсёды спакойны Аладаў, засяроджаны, нават суровы Шырма, педантычны ва ўсім Чуркін і інтэлігентны, лірычны Цікоцкі. Выпісаныя да драбніц твары кампазітараў надзвычай прыгожыя. І гэтая прыгожасць не знешняя, яна нібы выпраменьваецца нейкім унутраным святлом, якое зыходзіць ад кожнага адлюстраванага ў карціне вобраза.

Л. Асядоўскі шырока выкарыстоўвае ў сваёй творчасці рэалістычную ўмоўнасць, метафару, параўнанне, вельмі тактоўна прымяняе прынцыпы мантажу. Але мантаж у работах Асядоўскага не традыцыйны. Ён амаль не карыстаецца ўвядзеннем у кампазіцыю паасобных клеймаў, якія пашыраюць рамкі апавядання, а, наадварот, імкнецца «завязаць» дзеян-

119. Л. Асядоўскі. Партрэт старэйшых кампазітараў, роданачальнікаў беларускай савецкай музыкі Аладава, Цікоцкага, Шырмы і Чуркіна. 1977

не вакол якой-небудзь адзінай падзеі, якая магла сабраць вакол сябе людзей рознага складу характару і напрамку мастацкай творчасці. Гэта асабліва добра відаць у шматфігурнай кампазіцыі «Народныя сейбіты» (1977), прысвечанай пачынальнікам сучаснай беларускай літаратуры.

120. А. Малішэўскі. Палачанка Ніна Кныш. 1981



...У памяшканні рэдакцыі «Нашай нівы» сабраліся амаль усе беларускія пісьменнікі і паэты, якія прымалі ўдзел у стварэнні газеты-часопіса. Сярод іх мы бачым Янку Купалу, Якуба Коласа, Змітрака Бядулю, Алаізу Пашкевіч (Цётку), Максіма Багдановіча, Цішку Гартнага і інш. Усе яны не толькі маюць выдатнае партрэтнае падабенства, але і надзелены такімі тыповымі рысамі, якія надзвычай добра характарызуюць іх творчы воблік. Пра тое, што яны аднадумцы, сведчыць добра скампанаваная, згуртаваная адзінай ідэяй кампазіцыйная група, у цэнтры якой знаходзіцца фігура аднаго з заснавальнікаў і рэдактараў «Нашай нівы» Янкі Купалы. Ідэйная згуртаванасць, адданасць сваёй справе — справе нацыянальнага і сацыяльнага вызвалення Беларусі, якой прысвяцілі сваё жыццё ўсе прысутныя, прачытваецца амаль што ў кожным вобразе.

Калі ў работах названых партрэтыстаў пераважалі традыцыйныя сродкі мастацкай выразнасці, дык нельга не адзначыць, што А. Кішчанка, А. Малішэўскі, М. Чэпік, У. Стальмашонак і іншыя спрабуюць гэтыя сродкі зрабіць больш інтэнсіўнымі і дынамічнымі, шукаюць новыя шляхі ў развіцці станковага жывапісу. У работах гэтых жывапісцаў пераважае так званая дэкаратыўная тэндэнцыя.

З'ява гэтая ў айчынным жывапісе не новая. Яшчэ ў пачатку стагоддзя тэндэнцыі дэкаратывізму часам станавіліся вызначальнымі ў творчасці такіх мастацкіх груповак, як «Бубновы валет», «ОСТ» і інш., і ахаплівалі не толькі каларыт, але і рытміку кампазіцыі, лінейны лад, структуру твора ў цэлым.

Шмат і не без поспеху працуе ў жанры партрэта А. Кішчанка. Манументаліст па адукацыі, ён імкнецца ў сваіх работах спалучыць прыёмы станковага жывапісу з манументальным. Яго партрэты заўсёды ўражваюць гледача кідкасцю колеравай плямы, неверагоднымі спалучэннямі фарбаў, якія часам вельмі цяжка дапасоўваюцца адзін да аднаго. Зыходзячы ўсё з той жа дэкаратыўнай тэндэнцыі, ён надае сваім партрэтам найбольшую выразнасць за кошт колеру або нечаканасці кампазіцыі. Да таго ж вобразы твораў Кішчанкі заўсёды неардынарныя. Гэта асабліва добра відаць у партрэце Алены Абразцовай (1982). Артыстка намалявана на чорна-белым фоне з букетам кветак. Няцяжка здагадацца, што яна толькі што закончыла выступленне і яшчэ знаходзіцца ў палоне

тых пачуццяў, якія валодалі ёю. Гэта ўдала падкрэсліў мастак, старанна выпісаўшы вочы, вусны, рукі. На плячах у актрысы стракаты плашч, блізкі да колеру твару, рук, кветак. На першы погляд нават цяжка разабрацца ў перапляценні ўсіх гэтых дэкаратыўных плям. Такім чынам, аддадзеная мастаком перавага колеру тут відавочная.

Тое ж самае можна адзначыць і ў партрэце «Вольга» (1982), дзе на выцягнутым па вертыкалі фармаце на гладкім фоне намалявана прыгожая маладая дзяўчына, якая трымае ў руках раскрытую кнігу. Фармат палатна застаўляе гледача звярнуць увагу толькі на тое, што хоча паказаць мастак. Майстэрства жывапісца тут праявілася не толькі ў артыстычным валоданні пэндзлем, але і ў адлюстраванні характару сваёй гераіні. У той жа час прыёмы манументальнага жывапісу — наўмысная стылізацыя, нечаканы выбар фармату і кампазіцыі прысутнічаюць тут даволі выразна.

Можна прывесці шмат прыкладаў, звязаных з дэкаратыўнай тэндэнцыяй, і ў творчасці Г. Вашчанкі, які таксама аддае шмат увагі пошукам новых сродкаў вобразнай выразнасці ў сваіх кампазіцыйных партрэтах. Галоўным героем яго карціны «Нараджэнне паэта» (1982) з'яўляецца малады Янка Купала. Паэт намаляваны на фоне цёмнай купальскай ночы, калі вясковыя хлопцы і дзяўчаты водзяць карагоды, скачуць цераз агонь. Усё гэта мастак адлюстраваў у выглядзе невялікіх клеймаў, раскіданых па ўсім полі карціны. І толькі промень святла вырывае з цемры постаць Купалы. Колеравая гама тут надзвычай напружаная, яркая, яна складаецца з насычаных чырвоных, карычневых і жоўтых тонаў. Але колер у карціне Г. Вашчанкі ўмоўны. На думку аўтара, ён павінен адпавядаць той цеплыні ўзаемаадносін, якія існуюць паміж людзьмі, што адлюстраваны ў карціне. Нездарма ж малады паэт Іван Дамінікавіч Луцэвіч узяў для сваёй творчасці псеўданім «Янка Купала», каб падкрэсліць гэтым сваю еднасць з народам, яго векавымі традыцыямі.

Сярод прадстаўнікоў сярэдняга пакалення жывапісцаў, што трывала стаяць на глебе рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці, можна назваць такіх розных па творчай манеры мастакоў, як У. Гоманаў, Н. Шчасная, Л. Дударанка, М. Апіёк, У. Гардзеенка і інш. Імі ў апошнія гады напісана шмат цікавых твораў, якія ўвайшлі ў экспазіцыі не толькі рэспубліканскіх, але і ўсесаюзных мастацкіх выставак.

Характэрнай своеасаблівасцю творчасці гэтых мастакоў з'яўляецца тое, што яны знаходзяць сваіх герояў у паўсядзённым жыцці працоўных калектываў, у калгасах, саўгасах, на прадпрыемствах лёгкай прамысловасці. Гэтым мастакам належыць ініцыятыва стварэння так званых калгасных «траццяковак», мясцовых выставак і г. д.

У. Гоманаў з'яўляецца арганізатарам і заснавальнікам карціннай галерэі ў вёсцы Гурыны, што на Мазыршчыне. Для Гурынскага музея ён

121. М. Рагалевіч. Шчасце. 1986

напісаў шэраг партрэтаў, сярод якіх звяртае на сябе ўвагу кампазіцыйны партрэт калгасных пенсіянераў з паэтычнай назвай «Шчасця вам, маладыя» (1975).

...На фоне драўлянай сцяны, на якой навешаны граблі, каса, падкова,— двое пажылых людзей — сівы дзядок і спадарожніца яго жыцця — бабулька ў белай хусцінцы. Рукамі яны трымаюцца за частаколіну плоту, за якім стаяць і нібы праводзяць на працу сваіх унукаў. Вочы пенсіянераў свецяцца цеплынёй, ласкай. Усё іх аблічча выпраменьвае толькі добразычлівасць.

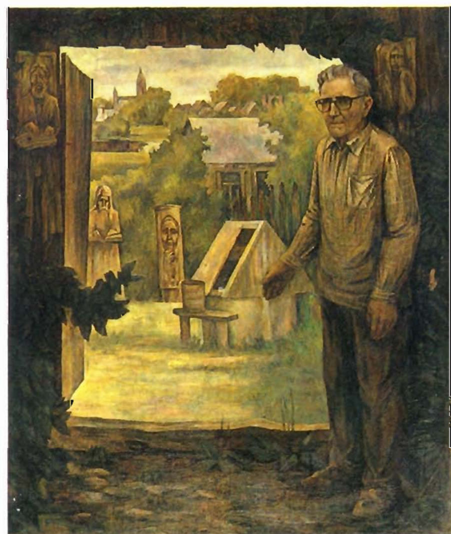
Палітра мастака ў гэтым партрэце не надта кідкая. Вобразны лад тут будуецца хутчэй на пластыцы, у аснове якой трывалы, рэалістычны малюнак. Кампазіцыйная пабудова партрэта выпадковая. Гэта — эцюд, напісаны з натуры і дапрацаваны ў майстэрні. Не менш эмацыянальны і другі яго групавы партрэт «Калгасныя пенсіянеры Марыя Андрэеўна і Сямён Ягоравіч» (1984), дзе псіхалагічная характарыстыка герояў пададзена надзвычай выразна.

Цікавым у мастацкіх адносінах з'яўляецца «Партрэт народнага мастака СССР Міхаіла Савіцкага» (1976) У. Пасюкевіча. Тут мастаку ўдалося стварыць вобраз чалавека, глыбока перакананага ў сваіх жыццёвых і мастакоўскіх прынцыпах. Творчая манера У. Пасюкевіча вылучаецца даволі падрабязнай мадэліроўкай формы, што дае магчымасць, не губляючы агульнага дэкаратыўнага гучання, надаць твору неабходную матэрыяльнасць і псіхалагічную выразнасць. Партрэт намаляваны ў поўны рост. Мастак з пэндзлем у правай руцэ стаіць каля свайго палатна. Усе яго думкі засяроджаны на той працы, якую ён стварае. У. Пасюкевічу ўдалося адчуць і адлюстраваць у сваім творы самаахвярную адданасць мастацтву, якой вызначаецца жывапісец М. Савіцкі.

Запамінальным аказаўся і кампазіцыйны партрэт «Свіцязянская балада» (1978) У. Пасюкевіча, дзе адлюстраваны славуты польскі паэт А. Міцкевіч. Характэрны беларускі пейзаж удала дапаўняе псіхалогію галоўнага героя.

Гаворачы пра тэндэнцыі, што выявіліся ў партрэтным жывапісе ў апошнія гады, нельга не спыніцца і на так званай тэндэнцыі «фатаграфізму», якая праявілася перш за ўсё ў работах прадстаўнікоў маладшага пакалення беларускіх партрэтыстаў.

122. В. Маркавец. Народны майстар А. Пупко. 1982



Вядома, што дасягненні ў галіне мастацкай фатаграфіі за апошнія гады сталі даволі значнымі. Зараз мастацкую фатаграфію часам цяжка адрозніць ад твора жывапісу ці графікі. Асабліва гэта датычыць каляровай фатаграфіі. У каляровым фатаграфічным партрэце можна знайсці шмат якія мастацкія якасці — тут і дасканалая кампазіцыйная пабудова, і пераканаўчая псіхалагічная характарыстыка мадэлі, і бездакорная перадача фактуры прадмета, яго матэрыяльнасці. У ёй прысутнічаюць

усе тыя кампаненты, якімі валодае камназіцыйны партрэт. І гэтую асаблівасць мастацкай фатаграфіі нярэдка выкарыстоўваюць у сваёй творчасці некаторыя жывапісцы. Асабліва тады, калі дадатныя якасці фатаграфіі добра спалучаюцца з тыповасцю вобраза, характарам асобы і г. д.

Палатно В. Маркаўца «Дзед Алесь і бабка Марыля» (1988) амаль не адрозніваецца ад каляровай фатаграфіі. На квадратным фармаце адлюстраваны двое пажылых людзей — дзед і бабуля. Старыя сядзяць на засланай самаробнай коўдрай лаўцы, звесіўшы абутыя ў стаптаныя чаравікі ногі. Спакойна ляжаць на каленях напрацаваныя за гады доўгага жыцця рукі. Палатно, хоць і нагадвае каляровую фатаграфію, уражвае гледача сваёй непасрэднасцю і праўдзівасцю. Бо праўда факта тут ператварылася ў мастацкую праўду, у выніку чаго атрымаўся сапраўдны мастацкі вобраз. Гэтаму ў значнай меры паспрыяла і тое, што героі карціны В. Маркаўца намаляваны ў тыповым

123. М. Дубрава. Цёплы вечар. 1983

для іх асяроддзі, у акружэнні тых прадметаў і аксесуараў, якія суправаджаюць іх на працягу ўсяго жыцця.

Не менш цікавым з'яўляецца палатно У. Сулкоўскага «Успамін. Брат і сёстры Якуба Коласа» (1982). Тут такі ж інтэр'ер сялянскай хаты з расчыненым акном, паабапал якога сядзяць дзве старэнькія бабулькі і дзед, у якіх няцяжка ўбачыць партрэтнае падабенства з Якубам Коласам. Гэты твор таксама нагадвае каляровую фатаграфію. Але ў адрозненне ад першага ў ім можна вызначыць рысы, якія характэрныя для жанравай карціны. Старыя цалкам у палоне тых мар і летуценняў, што выкліканы ўспамінамі аб мінулым. І гэта адбілася на іх тварах. Асабліва кранае сваёй шчырасцю і непасрэднасцю вобраз старой, якая сядзіць тварам да гледача. Нягледзячы на тое што яна намалявана контражурам, мастаку ўдалося выявіць надзвычай характэрныя, тыповыя рысы жанчыны — простай сялянкі, якая пражыла доўгае і складанае жыццё. Успамінаючы пра сваё дзяцінства, яна ціха ўсміхаецца толькі ёй адной вядомаму. Позірк яе накіраваны ў «нікуды».

Здольнасцю да псіхааналізу, уменнем стварыць надзвычай тыповы, характэрны вобраз адрозніваецца творчасць маладой мастачкі Г. Туроўскай. На рэспубліканскай мастацкай выстаўцы, прысвечанай 40-годдзю вызвалення Беларусі ад нямецкафашысцкіх захопнікаў, паспяхова карыстаўся кампазіцыйны партрэт пад назвай «Анастасіі Савельеўне Бурай з вёскі Міластава і ўсім маці Вялікай Айчыннай» (1984). Ужо сама назва твора адрасуе гледача да тых суровых дзён Вялікай Айчыннай вайны, калі многія маці не дачакаліся сваіх сыноў і дачок, якія не вярнуліся з палёў вялікай бітвы. У Анастасіі Савельеўны загінула ў вайну шасцёра сыноў (згодна са старажытнай традыцыяй, усе яны адлюстраваны Г. Туроўскай на палях рамы), але сэрца маці не

хоча прымірыцца з гэтым, і яна ўсё чакае іх ля ваколіцы пад старой яблыняй...

У аснове сваёй гэта палатно трагічнае. І не толькі таму, што мы ведаем пра цяжкі лёс беларускай сялянкі. Мастачцы ўдалося стварыць надзвычай тыповы вобраз жанчыны, якая сумленна пражыла сваё жыццё і аддала людзям самае дарагое, што было ў яе,— сваіх дзяцей. Пачуццё трывогі і драматызму ўзмацняюць характэрныя дэталі. На галаве ў жанчыны — чырвоная хустка. Яна нібы сімвал крыві, пралітай яе сынамі. А на заднім плане — старая яблыня з адламаным сукам — следам мінулай вайны. На яго месцы ззяе вялізная рана. Нібы рана, якую пакінула вайна ў чалавечым сэрцы...

Здольнасць мастачкі да псіхааналізу праявілася і ў партрэце лаўрэата прэміі Ленінскага камсамола трактарысткі Таццяны Захожай (1985), якая адлюстравана каля свайго трактара ў момант падрыхтоўкі яго да працы ў полі. Гэты партрэт цалкам «мірны». Спакойна і ўпэўнена глядзяць на нас шэрыя вочы маладой жанчыны, якая выконвае не зусім жаночую працу.

Гаворачы пра схільнасць да фатаграфізму ў творчасці некаторых мастакоў, нельга не адзначыць, што многія з іх спрабуюць спалучыць яго з рамантычным успрыняццем жыцця. Канкрэтнасць у адлюстраванні дэталяў, якая часам мяжуе з натуралізмам, дапамагае больш глыбокаму раскрыццю мастацкага вобраза, збліжае яго з рэальным жыццём, прымушае гледача паверыць у тое, што мастак адлюстраваў у сваім творы. Каб праілюстраваць гэту думку, варта звярнуцца да творчасці аднаго з прадстаўнікоў маладога пакалення М. Селяшчука. Напісаны ім у пачатку 80-х гадоў «Партрэт кінаактрысы С. Сухавей» (1983) па сваіх стылістычных і мастацкіх якасцях поўнасцю гэта пацвярджае. Фігура маладой актрысы дадзена ў руху, які падкрэсліваецца імклівымі, пакладзенымі надзвычай тэмпераментна мазкамі. Гэтыя мазкі лепяць форму, што паступова пераходзіць у абстрактны фон. У партрэце мастак дасканала перадае характэрныя рысы твару. Пэўная дакументальнасць і непаўторнасць дала мастаку магчымасць стварыць пасапраўднаму рамантычны вобраз.

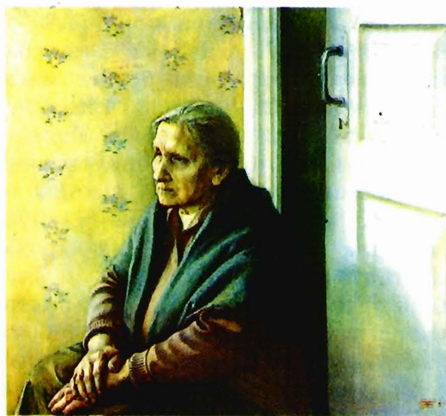
Выклікае цікавасць і прынцып так званай «мантажнай» кампазіцыі, які ў апошнія гады ўсё часцей сталі ўжываць мастакі ў сваёй творчай працы. Такі падыход да стварэння жывапісных палотнаў у пэўнай меры дае магчымасць пашырыць межы мастацкага пазнання рэчаіснасці. Але такая методыка пазнання досыць павярхоўная, бо не закранае глыбінных працэсаў жыцця. «Рэалістычная ўмоўнасць» — гэтыя словы ў апошнія гады ўсё часцей і часцей сустракаюцца ў лексіконе сучасных мастацтвазнаўцаў. І тыя, хто іх ужывае, маюць рацыю, бо ўмоўнасць у мастацтве мае права на існаванне. Але сумясціць рэалізм з умоўнасцю ў адным мастацкім творы — справа надзвычай складаная.

Прыклады некрытычнага выкарыстання фатаграфіі можна знайсці і ў такіх кампазіцыйных творах, як «Дома (партрэт лётчыка-выпрабавальніка Грабянкова)» (1982) В. Валынца, «Партрэт майстра коннай язды І. Карачовай» (1982) У. Новак, і шмат іншых.

Вядома, што павярхоўныя адносіны да адлюстравання рэчаіснасці не на карысць рэалістычнаму жывапісцу, яны толькі дыскрэдытуюць яго і не могуць прывесці да стварэння сапраўднага мастацкага твора. У гэтай сувязі нельга не пагадзіцца з выказваннем народнага мастака СССР М. Савіцкага: «Здрада шчырасці, якой бы невялікай яна ні была ў кожным канкрэтным выпадку, усё далей і далей адводзіць творцу ад праўды жыцця. Мастак, які імкнецца спасцігнуць думку чалавека, выра-

шае канфлікт паміж імкненнем да ідэальнай формы і рашучасцю гаварыць праўду. У выніку выкананы твор залежыць ад таго, што ён адлюстроўвае. Калі шчырасць — галоўная

124. Э. Белагураў. Партрэт маці. 1987



ўмова мастацтва, то разам з ёю паўстае пытанне пра большае, пра глыбокі філасофскі змест, а разам з тым і пра ўвагу да формы. Форма сапраўднага твора мастацтва — гэта дасканалая арганізацыя яго зместу. Без гэтага няма сапраўднага мастацтва, мастацтва сталага, што ўласціва класіцы, якая жыве адначасова сваім і агульначалавечым, сучаснасцю і вечнасцю»[1].

Прааналізаваўшы дадатныя і адмоўныя тэндэнцыі ў развіцці сучаснага беларускага партрэтнага жывапісу, нельга не адзначыць, што развіваецца ён досыць інтэнсіўна, шукае новыя шляхі для вырашэння надзённых праблем. Пытанні формы і зместу пастаянна знаходзяцца ў полі зроку жывапісцаў, якія імкнуцца павышаць ідэйна-мастацкі ўзровень беларускага выяўленчага мастацтва.

[1] Савіцкі М. Мастак пра мастацтва // Мастацтва Беларусі. 1983. № 3. С. 13.

* * *

Стылявыя адметнасці сучаснага беларускага **п е й з а ж а** складваліся на працягу апошніх 10—15 гадоў. У яго развіцці можна вызначыць некалькі плыняў, характэрных для прадстаўнікоў розных пакаленняў пейзажыстаў. Мастакі старэйшага пакалення (В. Грамыка, В. Цвірка, П. Масленікаў, П. Данелія, А. Бархаткоў, В. Пратасеня, Ф. Дарашэвіч, В. Вярсоцкі) працягваюць развіваць рэалістычныя традыцыі мінулага, арыентуючыся ў асноўным на класіку.

Жывапісцы, якія прыйшлі ў беларускае мастацтва ў канцы 60-х — пачатку 70-х гадоў, выкарыстоўваючы традыцыі мінулага, імкнуцца абагаціць іх дасягненнямі савецкай мастацкай класікі (Д. Алейнік, М. Казакевіч, Р. Ландарскі, І. Рэй і інш.).

І, урэшце, маладыя мастакі — выпускнікі ВНУ рэспублікі ў асноўным арыентуюцца на традыцыі мастацтва пачатку стагоддзя альбо 20-х гадоў (М. Бушчык, А. Марачкін, Г. Скрыпнічэнка, М. Селяшчук, М. Ісаёнак і інш.). Кожная з пералічаных груп у сваім развіцці дасягнула пэўных вынікаў. Аналіз творчасці некаторых з іх пацвярджае гэта.

Прызнаным майстрам, «патрыярхам» беларускага пейзажнага жывапісу застаецца В. Цвірка, мастак з яркім выражаным творчым абліччам. Пра яго творчасць ужо напісана шмат. Таму мы не схільны паглыбляцца ў аналіз яго творчасці больш ранняга перыяду. Спынімся толькі на тых работах, якія з'явіліся ў 80-я гады і ў якіх прасочваецца творчая эвалюцыя жывапісца. Калі ў пейзажах 70-х гадоў у творчасці В. Цвіркі пераважаў наўмысны дэкаратывізм, пры дапамозе якога мастак імкнуўся перадаць сваё рамантычнае ўспрыняцце рэчаіснасці («Ганча — зямля партызанская» і інш.), дык у 80-я гады палітра мастака крыху змяні-

лася. У ёй зніклі напружаныя лакальныя фарбы (якія, дарэчы, не дужа добра характарызавалі прадметны свет), яна стала больш спакойнай, колеравыя спалучэнні больш гарманічнымі і тонкімі.

Паказальнай у гэтым плане з'яўляецца яго апошняя работа «Мая Радзіма» (1985). На досыць вялікім фармаце адлюстраваны тыповы куток беларускай прыроды, які на першы погляд нічым не адрозніваецца ад мноства такіх жа на Беларусі.

...Імчыць удалячынь пакрытая асфальтам дарога, паабапал якой бялеюць праталіны снегу. Але вясна ўжо трывала ўступіла ў свае правы. Яе магутны поступ адчуваецца і ў набухлых пупышках маладых бярозак, і ў парыжэлай ад зімовага сну леташняй траве. З выключным майстэрствам мастак спалучае колеравыя плямы, якія амаль не паўтараюць адна другую, знаходзіць у іх абрысах такую дынаміку, якая характэрная толькі для яго пейзажаў.

Другім старэйшым пейзажыстам, які на працягу ўсяго свайго жыцця ніколі не здраджваў рэалістычнай традыцыі, з'яўляецца А. Бархаткоў. Творчасць гэтага жывапісца за апошнія гады ўзбагацілася каларыстычнымі дасягненнямі, у той час як пластыка засталася амаль што нязменнай. А. Бархаткоў — мастак-лірык. Ён заўсёды шукае ў прыродзе такі настрой, такія лірычныя ноты, якія адпавядаюць яго пачуццям, што асабліва відаць у «Лірычным пейзажы», напісаным у 70-я гады. Маладыя дрэўцы яшчэ не адзелі свой вясенні ўбор. Але пра тое, што прырода жыве, абуджаецца ад зімовага сну, сведчаць набухлыя пупышкі на бярозавых галінках, асаблівая іх афарбоўка. Звон вясны адчуваецца ў тонкіх пералівах фарбаў блакітна-зялёнага неба і парыжэлай мінулагодняй травы. Усё гэта пададзена надзвычай сакавіта, упэўненым пэндзлем. А. Бархаткоў асабліва любіць такія пераходныя моманты ў прыродзе, калі яна скідае з сябе свой паўсядзённы ўбор. Такое бывае двойчы — вясной і восенню. І фарбы ў гэтыя перыяды розныя. Калі ў веснавым пейзажы пераважаюць найтанчэйшыя спалучэнні странцыянава-бэзавага колеру, дык у пейзажах, напісаных глыбокай восенню,— адценні парыжэлых, блакітных, шэрых і зялёных колераў («Стажок», 1978).

У пачатку 80-х гадоў у творчасці А. Бархаткова намеціліся крыху іншыя тэндэнцыі, звязаныя з творчымі пошукамі многіх беларускіх мастакоў больш эмацыянальнага выяўлення магчымасцей колеравай палітры. Зыходзячы з рэалістычных пазіцый адлюстравання праўды жыцця, той праўды, якую ён наглядае ў паўсядзённым сутыкненні з прыродай, мастак імкнецца напоўніць яе своеасаблівым гучаннем. Вялікія колеравыя плямы, якія раней зліваліся ў адзіным рытме, зараз ужо маюць свой адметны характар. Часам здаецца, што яны не трапляюць у агульную колеравую пабудову і гучаць асобна, парушаючы жывапіснае вырашэнне ўсяго твора («Першы снег», 1981, «Восень. Пачатак навальніцы», 1984 і інш.).

Гаворачы пра сучасны стан беларускага пейзажнага жывапісу, нельга не ўспомніць пра выдатнага пейзажыста І. Карасёва, чые традыцыі з поспехам пераймае творчая моладзь, якая не толькі іх наследуе, але і паглыбляе. Творчасць І. Карасёва з'явілася нібы сувязным звяном паміж традыцыямі вядомых рускіх жывапісцаў мінулага І. Левітана, М. Нестэрава, К. Пятрова-Водкіна і іншых і пошукамі сучасных жывапісцаў, якія імкнуцца захаваць «традыцыйную» форму, узбагаціўшы яе новым колеравым гучаннем.

Веснавыя пейзажы І. Карасёва непаўторныя пры знешнім падабенстве матываў. Кожны з іх вытрыманы ў адметным колеравым ладзе. Пераважаюць то бэзавыя («Прапелі жаўранкі»), то ружовыя («Ружовая вясна»),

то блакітныя («Блакітная вясна»), то серабрыстыя («Ранняя вясна») фарбы. Але кожны твор цэласны і гарманічны.

Мірная цішыня, якая пануе ва ўсіх работах мастака, надае ім асаблівую чароўнасць. «Яна надоўга спыняе гледача каля карцін жывапісца і дапамагае яму ўявіць сябе сам-насам з прыродай, улавіць арганічную сувязь з ёю, адчуць у поўнай меры яе хараство, зразумець сваю адказнасць за лёс Радзімы, за лёс усёй нашай маленькай і цудоўнай планеты»[2].

Традыцыі мастакоў старэйшага пакалення паспяхова працягвае Л. Асядоўскі — прызнаны майстар тэматычнай карціны. Але нельга ўявіць яго без працы ў жанры пейзажа, дзе, як у люстэрку, адбіваецца не толькі характар самога творцы, яго светаўспрыманне, але і грамадзянская пазіцыя, канцэпцыя мастацкай творчасці.

Фарбы ў пейзажах Л. Асядоўскага вельмі яркія, светлыя і сакавітыя. Піша ён шырока, свабодна, з натхненнем. Менавіта так выкананы пейзаж «К вясне» (1979), дзе адлюстраваны прыгожы куток беларускай прыроды. На пярэднім плане вялікі ручай, які ўжо вызваліўся ад лёду. Талыя воды напоўнілі яго да самых берагоў, і ён струменіць бадзёра, жыццярадасна. Насычаныя, глыбокія цёмна-сінія фарбы ручайка прыгожа кантрастуюць з белізной снегу. Ружова-блакітныя цені дзе-нідзе ажыўлены цёплымі блікамі.

Надзвычай эмацыянальна напісаны пейзаж «Пасля навальніцы» (1982). ...Адшумела, адгрымела над зямлёй навальніца. Рэшткі цёмнай хмары над напорам ветру імкліва адплываюць за гарызонт. І толькі смелы буравеснік ляціць насустрач сонцу. Апошнія, вельмі моцныя парывы ветру, што прагналі хмару, гнуць дадолу старую бярозу, але яна стаіць, нібы скала, і толькі кволыя яе галінкі крыху схіліліся.

Характэрнай асаблівасцю пейзажаў Л. Асядоўскага з'яўляецца і тое, што кампазіцыйны матыў, які абраў мастак для адлюстравання, надзвычай просты — ён нагадвае напісаны «ў адзін прыём» жывапісны эцюд. Мастак наўмысна не ўскладняе яго, каб не засланіць галоўнае — эмацыянальнае ўражанне ад перадачы стану прыроды. Такі «імпрэсіяністычны» падыход да стварэння вобраза роднага краю адчуваецца і ў пейзажах

125. Д. Алейнік. Вясна. 1985

«Вясна ў лесе», «Квітнеючыя яблыні» (абодва 1983) і інш. Мастак нібы спяшаецца западаваць зменлівыя фарбы прыроды, паказаць іх непаўторную прыгажосць менавіта тады, калі яна толькі што пачала налівацца сокамі зямлі.

Не менш эмацыянальнымі і глыбокімі па сваёй філасофскай канцэпцыі з'яўляюцца пейзажы гомельскага

---

[2] Назімава І. «Чуецца музыка дзіўная» // Мастацтва Беларусі. 1987. № 1.

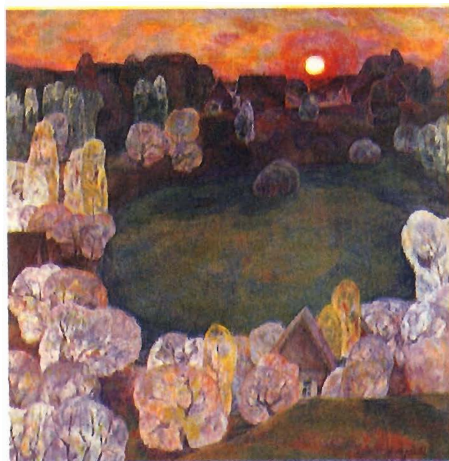
мастака Д. Алейніка. Беларуская мастацкая крытыка пісала: «Пейзаж шмат у чым вызначае ўсю творчасць майстра, усе яго палотны, якім уласцівы цэласны светапогляд аўтара, аптымістычны настрой, мажорны колерны лад. А сама прырода — гэта быццам тая музыка, якая дорыць мастаку натхненне для працы. На яго палотнах «загаварылі» бярозавыя гаі і бары над ракой Убарць, блакітныя азёры Браслаўшчыны, лясныя паляны Мядзельшчыны. Мастак настойліва вядзе пошук выразнай жывапіснай мовы. З гадамі Д. Алейнік выпрацаваў сваю манеру пісьма, якая ўласціва толькі яму: фарбы нагадваюць россып жэмчугу, яны зіхацяць яскравай вясёлкай, пераліваюцца ціхім ззяннем.

Задушэўнай песняй можна назваць усе палотны Д. Алейніка. Яна і ў пейзажы «Стагі». Твор гэты не толькі аб прыгажосці родных мясцін, але і аб надзённых клопатах сельскіх працаўнікоў, іх мірных буднях. І яркая колерная гама ў пейзажы — нібы гімн працоўным здзяйсненням людзей вёскі. А ці менш светлых напеваў у творах «Бярозкі», «Восень у лесе» (усе 1980), «Вясенні матыў», «Касавіца» і інш. (1982)»[3].

Такія рысы можна адзначыць не толькі ў згаданых вышэй пейзажах. Яны амаль ва ўсёй творчасці мастака, якая адрозніваецца не толькі цэласнасцю жывапіснага ўспрымання, але і філасофскім роздумам пра навакольнае жыццё і прыроду.

Пра колеравае вырашэнне палотнаў Д. Алейніка варта сказаць асобна. Мастак умела спалучае колер. Халодныя фарбы асабліва добра гучаць на фоне цёплых тонаў і наадварот. Гэтае гучанне яшчэ больш паглыбляецца ад таго, што фарбы накладзены на палатно па-майстэрску дасканала і з густам.

126. М. Казакевіч. Вясна на Гомельшчыне. 1972



Новае мысленне, як адметная рыса творчасці, характэрна і для другога гомельскага жывапісца М. Казакевіча.

У творчасці гэтых двух мастакоў шмат чаго агульнага. І не толькі ў манеры пісьма і падыходзе да адлюстравання рэчаіснасці. І адзін і другі карыстаюцца прыёмам «пуантылізму», уключаючы ў поле зроку вялізныя прасторы зямлі. Але ў той жа час яны ў нечым розныя. Д. Алейнік «спявае сваю песню» на больш лірычных нотах, М. Казакевіч — хутчэй майстар эпічнага пейзажа. Лірычныя ноты ў яго творах часам перамяжаюцца з драматычнымі. Адметнасць творчага пошуку ў мастака праявілася досыць рана. Яшчэ ў дыпломнай рабоце «Партызанская кузня» можна было наглядаць, як драматычныя ўсплескі колеру ў інтэр'еры партызанскай кузні дапаўнялі характары дзеючых персанажаў, ствараючы адзіны цэласны вобраз партызанскай барацьбы ў тыле ворага.

Немалы ўплыў на творчасць М. Казакевіча аказала і яго паездка на Поўнач, у краіну славутых фіёрдаў — Карэлію. Тут мастак сустрэўся з незвычайнай прыгажосцю. Буйства фарбаў, жывапісныя кантрасты,

---

[3] Шныпаркоў А. Святло сонечных фарбаў // Літ. і мастацтва. 1982. 26 сак.

127. Р. Ландарскі.
Веснавая сяўба. 1982

уласцівыя суровай прыродзе Поўначы, ачысцілі палітру мастака, яна стала больш дасканалай, дэкаратыўнай.

На персанальнай выстаўцы, якая дэманстравалася ў 1987 г., былі прадстаўлены шматлікія работы М. Казакевіча, зробленыя ў час гэтай паездкі. Незабыўнае ўражанне пакінулі эцюды, на якіх адлюстраваны паўночныя залівы, астравы і паўастравы. Тут упершыню мастак паспрабаваў сябе ў новай тэхніцы жывапісу тэмперай, якая патрабуе гранічнай увагі і сабранасці. І ў той жа час яна прымушае выкарыстоўваць магчымасці колеру на поўную сілу. Відаць, гэта аказала ўздзеянне на далейшую творчасць М. Казакевіча. Паўночныя заходы з напружана-чырвонымі нябёсамі і карычнева-чорныя хвоі, якія выразна выдзяляюцца на фоне неба, паўплывалі на творчую палітру мастака. Колер у яго творах нібы матэрыялізуецца, становіцца амаль што асязальным. Але не толькі колеравыя пошукі натхнялі майстра. Ён шукае ў прыродзе сваю, адметную пластыку, якая часам не падобна на звыклую, і тады пейзажы М. Казакевіча набываюць алегарычны сэнс.

Яго пейзаж «Рэквіем» (1986) цалкам звязаны з тымі падзеямі, якія ўскалыхнулі ўвесь свет у красавіку 1986 г. Страшэнная хмара навісла над беларускай зямлёй пасля аварыі на Чарнобыльскай АЭС. Вынікі гэтай трагедыі яшчэ як след не асэнсаваны чалавецтвам, але пагроза відавочная. Адлюстроўваючы звычайны краявід

128. Г. Скрыпнічэнка. Краявід Лунінца пачатку XX ст. 1986

Гомельшчыны, мастак знайшоў такое кампазіцыйнае выпрашэнне, такую пластыку і колер, якія прымушаюць гледача задумацца аб лёсе сваёй Радзімы. Кампазіцыя пейзажа пемудрагелістая. На палатне — пойма ракі Прыпяць — месца, дзе разыгралася трагедыя. Над празрыстаю гладдзю ракі, яе затокамі высока ў небе плывуць аблокі. Яны афарбаваны ў незвычайны колер — чырвона-шэры, брудны — і хутчэй нагадваюць велізарныя камяні, якія нехта закінуў у неба. Людзі добра ведаюць, якая сіла прымусіла падняцца ўгару гэтыя камяні-аблокі, што кожную хвіліну могуць праліцца на зямлю дажджом, несучы смерць усяму жывому... Такі сумны эпілог XX стагоддзя. І палатно М. Казакевіча нагадвае пра ўсё гэта.

Лінія на стварэнне пейзажа-карціны высокага грамадзянскага гучання назіраецца і ў творчасці гомельскага жывапісца Р. Ландарскага. Яго пейзажы прыгожыя, добра скампанаваныя, кідкія па сваіх колеравых суадносінах. Мастак умее знайсці і адчуць тую гармонію фарбаў і гукаў, якая заўсёды зачароўвае гледача. Але яго творам бракуе шырокага позірку на рэчаіснасць, які мы назіраем у работах М. Казакевіча і Д. Алейніка. І ў той жа час адметнасць твораў Р. Ландарскага ў тым, што яны надзвычай неракаваўчыя. Мастак знаходзіць у прыродзе такія матывы, якія сведчаць аб магутнасці роднай зямлі. Цікавы яго пейзаж «Палескія дубравы» (1981). На пярэднім плане карціны адлюстраваны магутныя ду-

бы, якія пусцілі свае карані глыбока ў зямлю,і ніякая сіла не здольная зрушыць іх з месца. Пейзаж у пэўнаі ступені алегарычны. Дубы тут асацыіруюцца са змагарамі за свабоду беларускага народа, з людзьмі працы, якія прынеслі славу палескаму краю. Яны моцна стаяць на сваёй зямлі і нават у гадзіну ліхалецця не збочылі і не пакінулі яе ў бядзе. Нібы кантрастам да гэтай сям'і дубоў струменіцца кволы ручаёк. У яго празрыстай вадзе адбіліся магутныя ствалы. А ўдалечыні квітнее калгаснае поле. Жанчыны збіраюць лён... Р. Ландарскі ў адрозненне ад М. Казакевіча і Д. Алейніка будуе свае кампазіцыі на кантрастных супрацьпастаўленнях цёплых і халодных тонаў, што надае ім своеасаблівае гучанне.

Імкненнем апаэтызаваць малапрыкметныя куткі беларускай прыроды, надаць ім нацыянальны каларыт адрозніваюцца работы іншых жывапісцаў, паслядоўнікаў В. Цвіркі, І. Карасёва, Ф. Дарашэвіча. Мы маем на ўвазе творчасць такіх мастакоў, як М. Андруховіч, І. Бархаткоў, А. Бараноўскі, В. Цюрын і інш. Традыцыя, відаць, толькі тады застаецца традыцыяй, калі яна знаходзіць сваіх паслядоўнікаў.

У гэтым сэнсе варта адзначыць работы маладзечанскага жывапісца К. Харашэвіча «Дарога ў Гальшаны», «Ваколіца Маладзечна» (абедзве 1981), «Каля студні» (1984), «Залессе» (1979) і г. д. У іх выразна адчуваецца захапленне прыгажосцю роднай Беларусі, яе прыродай. Гэта асабліва ярка праявілася ў пейзажы «Краявід з дарогай» (1987).

129. В. Валынец. Пейзаж. 1984

Праз пералескі і ручаіны ўецца дарога, парослая пажоўклай травой і рэдкімі кустамі, а ўдалечыні, на самым гарызонце, ужо загараецца вячэрняя зарніца. Уся прырода нібы прыціхла, прытаілася ў прадчуванні надыходзячай ночы. У засені дрэў адчуваецца нейкая таямнічасць, якая перадаецца гледачу і ўплывае на яго настрой.

Пейзаж «Дарога ў Гальшаны» больш дэкаратыўны. Паабапал дарогі стаяць нахіленыя дрэвы. Лісце ўжо паспадала і на іх засталіся толькі адзінкавыя лісточкі, якія там-сям жаўцеюць на фоне напружанага, шэрага неба. Выпаў першы сняжок і пабяліў дарогі і стрэхі сялянскіх хат, што сумна глядзяць сваімі цёмнымі вокнамі. Настрой у гэтым пейзажы крапае душу гледача сваёй шчырасцю і нават нейкай сіратлівай тугой, што так блізка да настрою пейзажаў І. Карасёва.

І. Бархаткоў, сын жывапісца А. Бархаткова, досыць доўга знаходзіўся пад уплывам творчасці свайго бацькі. Аднак у яго апошніх работах выразна праглядваюцца лірычныя ноткі карасёўскіх пейзажаў. Тут такая ж шырыня і задушэўны спакой, які прысутнічае у яго палотнах, і пачуццёвасць пейзажаў І. Левітана. У пейзажы «Лета» (1983) мы бачым звычайную ўскраіну лесу, парослыя хмызам палеткі і густы зараснік з маладых бярозак і елак. Выпісана ўсё гэта пранікнёна, з веданнем справы. Тут няма таго вучнёўскага пераліку дэталяў, якімі грашаць усе пачаткоўцы. Сучаснаму гледачу, які прывык да шырокіх дэкаратыўных плям ці да надуманa абстрактных краявідаў з іх «касмічнай» кідкасцю, такія пейзажы могуць здацца нейкім анахранізмам. Але гэта не так. Толькі вялікая праца над натурным матэрыялам дазволіла маладому жывапісцу ўзняцца да класічнай матэрыяльнасці пейзажнага жывапісу другой паловы XIX ст., захаваўшы пры гэтым сучасны лад мыслення і сучасную вобразнасць.

Выкарыстанне рэалістычных традыцый мінулага вельмі часта ідзе

130. І. Дзьмухайла. Снег сышоў. 1985

131. А. Сямілетаў. На Палессі. 1978

паралельна з новымі тэндэнцыямі, што можна праілюстраваць на творчасці жывапісца Г. Ціхановіча. Доўгі час творчасць гэтага жывапісца папросту замоўчвалася. Па-сапраўднаму яго талент адкрылі толькі ў канцы 1987 г. на персанальнай выстаўцы, дзе можна было прасачыць творчую эвалюцыю жывапісца. Калі ў творах больш ранняга перыяду, такіх, як «Лета ў вёсцы», «Сакавіцкі дзень» (абедзве 1965), яшчэ адчуваецца пэўная залежнасць мастака ад традыцыі (можна параўнаць іх з карцінай А. Паленава «Маскоўскі дворык»), дык у работах пачатку 70-х гадоў гэтая залежнасць амаль што знікае. Прыкладам можа служыць пейзаж «Сакавіцкі снег» (1971), які прыцягвае перш за ўсё тэхнікай выканання. Галоўнае тут — настрой. Снег на карціне цёплы, і сонца не іскрыстае, яно бляклае, і таму ўвесь пейзаж афарбаваны ў мяккія, пастэльныя тоны.

Агульнае ўражанне ад пейзажа «Восень у батанічным садзе» (1982) дасягаецца не адлюстраваннем пажоўклых лісцяў на дрэвах, а за кошт чырвонай зямлі, на якой праляглі блакітныя цені. Дрэвы стаяць зусім голыя. Такім чынам, пераасэнсаванне традыцый тут відавочнае.

Пачуццё асабістай адказнасці за нашу будучыню, гнеў і боль за разбураныя помнікі культуры выклікае пейзаж «Руіны Замкавай вуліцы» (1982). Тут тая ж самая мяккасць у адлюстраванні разбуранага дома, камянёў, якія параскіданы наўкола. Сіратліва глядзяць цудам уцалелыя, атынкаваныя сцены жылога пакоя, нібы запрашаючы звярнуць на іх увагу, зберагчы, бо яны — помнік культуры мінулага стагоддзя.

Сярод жывапісцаў сярэдняга пакалення, якія паспяхова працуюць у жанры пейзажа, можна назваць імя К. Шастоўскага. Любімымі краявідамі жывапісца з'яўляюцца невялічкія беларускія пасёлкі, якія прытуліліся да берагоў рэк ці азёр, іх ціхае, размеранае жыццё. Сюжэты яго палотнаў, іх рацыяналістычны характар наклалі адбітак і на жывапісную форму, каларыстычны лад.

132. П. Масленікаў. Халодны май. 1984

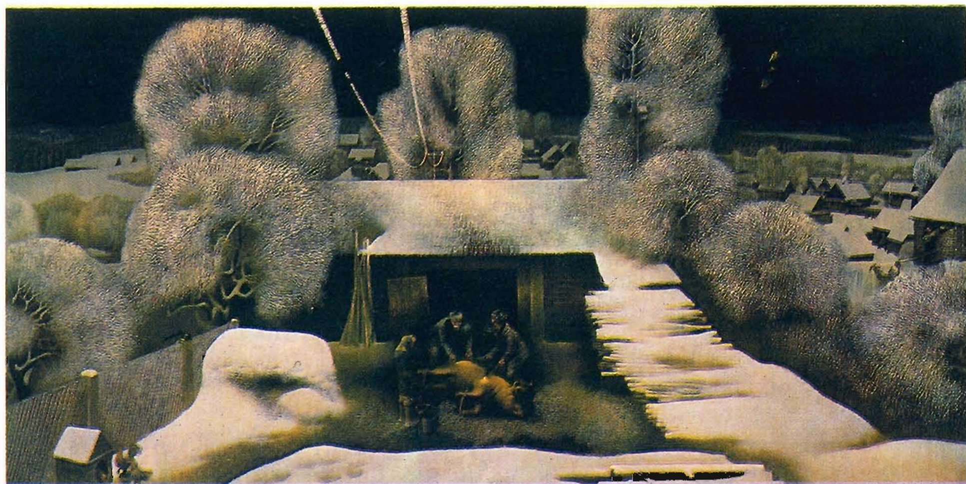
Асабліва цікавы ў гэтых адносінах пейзаж «Браслаўскія далі» (1984). На палатне адлюстраваны невялічкі пасёлак на беразе Браслаўскага возера, абрысы якога патанулі ў блакітнаватай далечыні. Каля прыгожых зграбных домікаў завіхаюцца людзі. Яны заняты сваімі паўсядзённымі справамі. Ва ўсёй прыродзе адчуваецца спакой і нейкая асаблівая стабільнасць, якую нішто не парушае. У пейзажы пераважаюць насычаныя чырвоныя, карычневыя, зялёныя фарбы, якія ў агульным каларыстычным гучанні зліваюцца ў прыгожую святочную гаму. Па шырыні ахопу жыцця і ідэйнай накіраванасці гэты пейзаж можна аднесці да эпічнага жанру. Але яго можна трактаваць і як лірычны, бо ў ім існуе своеасаблівая паэзія паўсядзённага жыцця і чысціня чалавечых узаемаадносін.

У пейзажах А. Сямілетава «Восеньскія бярозы» (1975), «Восень» (1980), «Зімка» (1985) асабліва ярка праявіліся новыя тэндэнцыі ў творчасці мастака, пошукі адэкватнай формы для перадачы стану прыроды і г. д. Прыцягваюць увагу яго вясновыя пейзажы «Барвовае змярканне» (1977), «Могільнік» (1983) і інш., поўныя дынамізму.

Нястомным шукальнікам новых шляхоў у мастацтве з'яўляецца А. Бараноўскі. Ад скрупулёзнай манеры выяўлення на палатне асаблівасцей натуры мастак перайшоў да больш шырокага спасціжэння прыроды, у якім эмацыянальны стан адыгрывае не апошнюю ролю. А. Бараноўскі выпрацаваў свой асабісты творчы почырк, які нагадвае пэўную разнавіднасць «пуантылізму». Гэта зрабіла яго жывапіс індывідуальным, своеасаблівым і запамінальным.

У той жа час пошукі мастацкай формы не засланілі вобразнай структуры твораў А. Бараноўскага, што мы можам убачыць у пейзажы «Дарога дзяцінства» (1983).

133. Б. Казакоў. Снежань. 1980



На вертыкальным фармаце досыць буйнога палатна адлюстраваны краявід нібы з «птушынага палёту». На пярэднім плане — поле, усеянае кветкамі, якое нагадвае агромністы дыван. А ў небе, нібы статак бараноў,— аблокі даволі фантастычных абрысаў. Гэтае спалучэнне алегарычных матываў з элементамі рэальнага свету наводзіць гледача на думку пра сутнасць зямнога быцця.

Мастак старанна прапрацоўвае кожны сантыметр паверхні палатна, надаючы яму дакладны сэнс і колеравае гучанне.

Пейзажы А. Бараноўскага цяжка аднесці да якога-небудзь пэўнага жанру. Яны хутчэй за ўсё лірыка-эпічныя, як, напрыклад, «Цішыня» (1985), дзе мастацкая канцэпцыя аўтара праявілася асабліва ярка.

Захапленне дэкаратывізмам у спалучэнні з рэалістычнай пластыкай не абмінула і некаторых мастакоў старэйшага пакалення. Паказальнай у гэтых адносінах з'яўляецца творчасць беларускага пейзажыста, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР П. Масленікава. Не паглыбляючыся ў творчую лабараторыю мастака, спынімся на тых зменах, якія адбыліся ў яго творчасці за апошнія гады. Пра гэта красамоўна сведчыць яго работа «Першы выган» (1987), дзе мастак імкнецца сумясціць жанр пейзажа з бытавым жанрам. На палатне адлюстраваны калгасны статак, які прытуліўся на ўзлеску, хаваючыся ад дажджу. Неба завалаклі хмары, і яно нібы прарвалася патокам дажджу. Тут жа, у накінутым на плечы цэлафанавым плашчы,— пастух. Пейзаж адлюстраваны досыць проста, нават празаічна. У блакітнаватым марыве амаль што патанулі абрысы дрэў. Яны намаляваны абагульнена. Варта адзначыць, што мастак у гэтым пейзажы адышоў ад таго скрупулёзнага капіравання натуры, які наглядаўся ў ранейшых творах. І пейзаж, і каровы, і пастух напісаны даволі шырока. Пластыка тут цалкам падпарадкавана эмацыянальнай выразнасці колеру.

Такі падыход да адлюстравання эмацыянальнага стану прыроды наогул стаў характэрным для творчасці многіх беларускіх пейзажыстаў. Гэтымі рысамі адзначана і творчасць заслужанага мастака БССР В. Вярсоцкага, які імкнецца ўвасобіць эпічную прыгажосць прыроды роднага краю. У пейзажы «Нёман. Праз стагоддзі» (1987) мастак адлюстраваў магутную

беларускую раку, на берагах якой адбываліся многія гістарычныя падзеі. Пейзаж вырашаны ў панарамным плане. Кампазіцыя выцягнута па гарызанталі. ...Змяркаецца. У блакітнай далечыні ледзь праглядваюцца берагі паўнаводнай ракі. І толькі апошні прамень заходзячага сонца вырывае з паўзмроку адзінокую царкву, якая прытулілася на крутым беразе.

Жывапісная структура палатна не кідкая. Фарбы тут не яркія, жорсткія, каларыт суровы. Галоўную ўвагу мастак надае пластычнай трактоўцы. Жывапісныя рытмы добра прадуманы і падмацаваны выразнай пластыкай.

Гаворачы пра новыя тэндэнцыі ў пейзажным жанры, нельга не прыгадаць творчасць тых мастакоў, якія на аснове назіранняў над прыродай або на асобных замалёўках ствараюць пейзажы, зусім не падобныя да натуры, але пераканаўчыя рэалістычным спасціжэннем свету.

Жывапісец Л. Шчамялёў на апошняй персанальнай мастацкай выстаўцы прадэманстраваў шэраг работ, дзе натурныя замалёўкі, дапоўненыя мастацкай фантазіяй, ператварыліся ў праўдзівы вобраз прыроды. Адметная рыса яго пейзажаў «Цвіценне чаромхі» (1981), «Вуліца ў

134. Л. Шчамялёў. Ліставей. 1977

135. З. Літвінава. Будынкі і людзі. 1986

Мінску», «Вёска Міхалітво» (абодва 1985), «Восень пад Мінскам» (1986), «Дукора», «Маладзік», «Зімовы вечар», «Першы снег» (усе 1987) і інш.— дэкаратыўнасць. Фарбы, пакладзеныя пастозна адзінай колеравай плямай, надзвычай яркія і звонкія і гучаць вельмі мажорна. Пейзажы гэтыя кранаюць сваёй чысцінёй і пачуццём любві да роднага краю.

«Маладзік» — невялікі па памерах твор — выклікае незвычайнае ўражанне зеленавата-блакітнай гамай і цішынёй, якая разліта ў прыродзе. Цэласнасць успрымання — вось галоўны крытэрый, якім можна вызначыць большасць іншых пейзажаў Л. Шчамялёва, у тым ліку і «Першы снег». ...Па заснежанаму полю імчаць запрэжаныя сані. Іх абрысы гранічна абагульнены. Малюнак пазбаўлены характэрных дэталей, але ўспрымаецца надзвычай цэльна. У кантрасце з белым пушыстым снегам ён асабліва выразны. Кампазіцыю дапаўняюць прыпарушаныя снегам дрэвы. Жывапісныя і пластычныя рытмы педадзены з вялікім густам.

Ва ўсіх жывапісных работах Л. Шчамялёва адчуваецца гармонія чалавека і прыроды. Па сутнасці, гэта своеасаблівыя тэматычныя палотны, у якіх пейзаж адыгрывае адну з галоўных роляў.

У наш час, калі ўскладненне мастацкіх структур, пошукаў новых шляхоў у мастацтве стала асабліва актуальным, станкавісты часта карыстаюцца сродкамі манументальна-дэкаратыўнага жывапісу. Узаемаўплыў і ўзаемапранікненне розных жанраў у апошнія гады сустракаюцца асабліва часта. Да таго ж многія кампазіцыі ствараюцца метадам калажа. Яны хутчэй нагадваюць дываны, намаляваныя на палатне алейнымі

фарбамі. Такі прыём стварэння мастацкіх твораў часам дасягае станоўчых вынікаў. У гэтай сувязі варта спыніцца на творчасці З. Літвінавай, якая ў апошнія гады асабліва плённа выкарыстоўвае ў сваёй творчасці сродкі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. У кампазіцыйным пейзажы «Будынкі і людзі» (1986) мастачка не адлюстроўвае нейкі пэўны краявід, тым больш стан прыроды. Галоўная яе задача — стварэнне алегорыі жыцця. Палатно З. Літвінавай выклікае аптымістычны настрой, бо напісана яно надзвычай ярка. Каларыт карціны пабудаваны на спалучэннях залаціста-жоўтых, ружовых і аранжавых тонаў, што надае ўсяму твору надзвычайную святочнасць.

Гэтую ж лінію на стварэнне пейзажаў-алегорый З. Літвінава паспяхова прадоўжыла і ў палотнах «Мір дому твайму» і «Цвіценне» (абодва 1987).

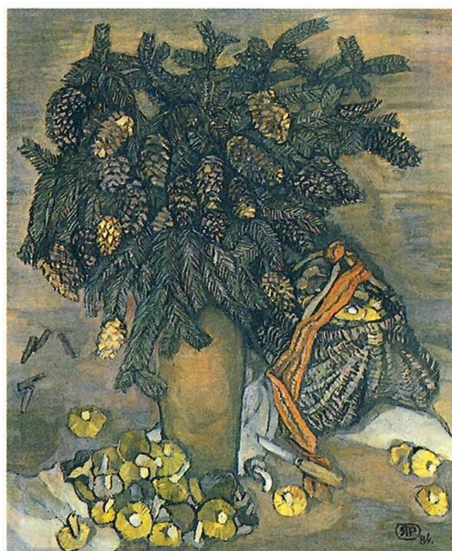
Маладыя жывапісцы па-рознаму ажыццяўляюць свае намаганні ў пошуках новых сродкаў адлюстравання рэчаіснасці. Адны з іх спрабуюць выразіць сябе хоць і ў рэалістычных, але адцягненых формах жывапісу, другія — шляхам ускладнення кампазіцыйных структур, колеравых суадносін, лінейных рытмаў і г. д. Імкнучыся адысці ад фатаграфізму, бяздумнага капіравання натуры, кідаюцца ў іншую крайнасць, калі ў творах амаль зусім знікае матэрыяльны свет. Адным з актыўных шукальнікаў новых шляхоў у галіне пейзажа з'яўляецца М. Бушчык. Пра творчасць гэтага мастака часопіс «Маладосць» піша: «На рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках карціны Мікалая Бушчыка спыняюць увагу гледачоў нязвыклай мастацкай мовай. У пейзажы «У летнюю ноч» (1986) жывапісец паэтызуе рэчаіснасць, спрабуе ўтрымаць і перадаць на палатне непасрэднасць імгненнага ўзрушэння. То, падуладны ўнутраным рытмам прыроды, ён імкнецца пластычна ўвасобіць адчуванне водару летняй ночы, убачыць, як «струменіць ранку святло». То факусіруе позірк, канцэнтруе выказванне да ёмістых сімвалаў. Каларыт яго карцін утвараецца гамай пэўных колераў, якія часам мякка перацякаюць адзін у адзін, часам кантрастуюць паміж сабой» [4].

136. У. Ісаёнак.
Зіма на Браслаўшчыне. 1983

[4] Маладосць. 1986. № 6. С. 19.

Аўтар артыкула піша аб пластычным увасабленні «водару летняй ночы», «струменняў ранку святла» і г. д. Але на палатне, якое пададзена ў якасці ілюстрацыі, мы бачым сілуэты, што вельмі аддалена нагадваюць дрэвы. Гэта хутчэй лісце таполяў альбо якіх іншых раслін, што пад парывамі ветру схілілі свае галовы ў

137. Я. Радзялоўская. Сказ беларускага лесу. 1984



адзін бок. Такое збядненне вобразнай структуры твора не дае цэласнага ўяўлення пра стан прыроды. Глядач жа патрабуе большага, ён хоча пазнаваць не толькі ўнутраны свет мастака, але і патаемны свет прыгажосці ў фарбах, пластыцы і г. д.

Нешта падобнае можна наглядаць і ў творчасці Ю. Несцярука. Яго пейзаж «Падніколле. Цішыня» (1986) шмат у чым нагадвае пейзаж М. Бушчыка. Тут тыя ж самыя дрэвы «без адрасу», тое ж самае безназоўнае наваколле.

Гаворачы пра адцягненыя пошукі маладых, якія акрамя бязлікасці пакуль што нічога не далі, можна прывесці ў якасці прыкладу пейзажы М. Андруковіча («Лагойшчына», 1987), В. Сідоркіна («Зімовы вечар», 1987), А. Ахрамовіча («Рытмы метрабуда», 1987), У. Свінарова («Катлаван», 1987) і інш.

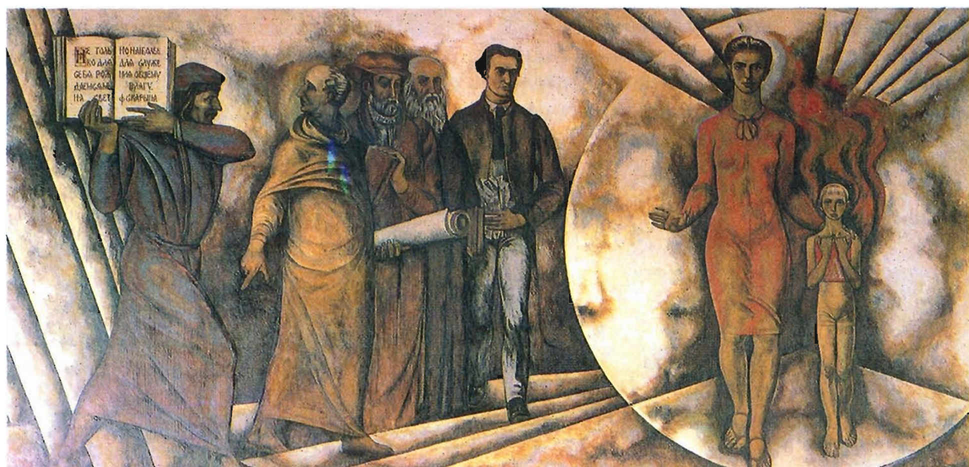
Мы спыніліся толькі на некаторых момантах у развіцці сучаснага пейзажнага жывапісу Беларусі. Вядома, тэндэнцыі гэтага развіцця больш разнастайныя і багацейшыя. Аднак варта адзначыць, што спробы мастакоў (асабліва маладых) неяк пашырыць рамкі сучаснага мастацкага працэсу яшчэ пакуль што не далі значных вынікаў. Але і тое, што мы маем сёння, сведчыць аб патэнцыяльных магчымасцях творцаў, якія шукаюць новыя шляхі ў мастацтве.

* * *

Пошукі мастакамі новай стылістыкі твораў, іх вобразна-пластычнага вырашэння, паглыбленае вывучэнне і адраджэнне нацыянальных традыцый характэрныя ў цэлым для выяўленчага мастацтва рэспублікі другой паловы 70-х гадоў. Імкненне да фальклорнай сімволікі, эмацыянальнага ладу мастацкай мовы становіцца адметнай рысай і манументальнага жывапісу.

Маштабнасцю задумы вызначаецца манументальная размалёўка Г. Ващанкі ў тэхніцы энкаўстыкі «Асветнікі» (1976) у Рэспубліканскім Доме настаўніка ў Мінску. Мастак будуе фрыз як шматпланавую сістэму з дакладна завершанымі часткамі, аб'яднанымі агульнай гістарычнай тэмай. Цэнтральнае прасторавае тонда ўключае алегарычныя сцэны, іканаграфічныя фігуры беларускіх асветнікаў розных часоў: Францыска Скарыны, Сымона Буднага, Васіля Цяпінскага, Сімяона Полацкага, Кастуся Каліноўскага, Максіма Багдановіча, Яфіма Карскага, Алаізу Пашкевіч (Цётку), Якуба Коласа, Янку Купалу. Змястоўнасць тэматычнай размалёўкі арганічна спалучаецца з колеравай гамай, якая нясе метафа-

138. Г. Вашчанка. Асветнікі. Фрагмент роспісу ў Рэспубліканскім Доме настаўніка ў Мінску. 1976



рычны пачатак. Напрыклад, чырвоны колер сімвалізуе драматычны характар, на фоне яго белы ў спалучэнні з блакітным і вохрыстым уносіць у кампазіцыю элементы спакою, жыццесцвярджальнасці.

Размалёўка З. Літвінавай і С. Катковай «Мая Радзіма» (1978) у Палацы культуры чыгуначнікаў у Мінску — гэта своеасаблівая эпапея, песня роднай зямлі. Сэнсавым і кампазіцыйным цэнтрам роспісу з'яўляецца выява «дрэва жыцця» — сімвалу роднага краю і прыроды, вечнай повязі з зямлёй продкаў і пераемнасці пакаленняў у выглядзе фігур жаніха і нявесты, размешчаных на краях П-падобнай плоскасці сцяны. Маштабнасць, манументальнае абагульненне сугучныя не толькі рытміцы дэкаратыўнага беларускага строю. Напрыклад, вертыкальныя складкі вясельнага ўбору нявесты стасуюцца з канелюрамі калон фае другога паверха, сталактытамі вялікай крыштальнай люстры.

З. Літвінава і С. Каткова выкарыстоўваюць у роспісе матывы з нацыянальнага фальклору. Нягледзячы на абагульнена-сімвалічны падыход аўтараў, тут усё ўкладваецца ў рамкі рэалістычнага адлюстравання. Мастакі актыўна насычаюць колеравую палітру, гарманічна спалучаюць яе ў розных жанравых кампазіцыях, падпарадкоўваючы агульнай тэме твора.

Дзякуючы энкаўстычнай размалёўцы «Стары і новы Вільнюс» (1976) З. Літвінавай і С. Катковай у кінатэатры «Вільнюс» у Мінску фае глядзельнай залы набыло іншае прасторавае вымярэнне. Роспіс усёй сцяны ад столі да падлогі прыцягвае маштабнасцю кампазіцыі, гармоніяй пластычнага ладу. Сюжэтныя кампазіцыі гістарычнага мінулага і сучаснага культурнага жыцця Вільнюса, размешчаныя вакол жаночай фігуры, якая сімвалізуе Літву, аб'яднаны канструкцыйна і жывапісна. У розныя часы дня яго колеравая гама па-рознаму, у залежнасці ад надвор'я, выпраменьвае ўнутранае святло і напаўняе прастору вялікага фае чароўнымі фарбамі. Кожную кампазіцыю можна разглядаць як самастойны твор, канструкцыйна падпарадкаваны комплекснай задуме агульнага мастацкага вырашэння інтэр'ера кінатэатра.

З другой паловы 70-х гадоў у

139. З. Літвінава, С. Каткова. Роспіс у кінатэатры «Вільнюс» у Мінску. 1976

творчасці маладых мастакоў-манументалістаў дамінуючую ролю займае лірыка-эпічная тэндэнцыя. Не толькі імкненне пашырыць рамкі ўзаемасувязі манументальнага жывапісу і архітэктуры, палітру выяўленчых сродкаў, але і жаданне звярнуцца да сваіх каранёў, нацыянальных вытокаў гісторыі і культуры свайго народа вызначылі гэты напрамак. У сваіх творах аўтары стараюцца пазбегнуць прамалінейнасці і павярхоўнасці, завязаць цікавы «дыялог» з гледачом, паказаць унутраную значнасць вобразаў, прасачыць глыбінныя вытокі гісторыі свайго народа і звязаць з днём сённяшнім. У якасці прыкладу можна назваць размалёўкі Ю. Багушэвіча «Песня пра Беларусь» (1976) у фае Палаца культуры тарфянікаў (п. Праўдзінск Пухавіцкага р-на); В. Барабанцава, І. Кліменкі, А. Ксяндзова «Мой край — Беларусь» (1979) у чытальнай зале бібліятэкі Інстытута народнай гаспадаркі імя В. Куйбышава (Мінск); падглазурныя роспісы па шамоце Я. Кузняцова «Сенакос» (1975) у сталовай Мінскага аўтазавода і «Аксакаўшчына» (1976) у санаторыі «Аксакаўшчына»; вітражныя кампазіцыі У. Ткачова і В. Нямцова «Песні Беларусі» (1978) у Тэатры юнага гледача (Мінск) і г. д. Кожнай рабоце ўласціва непаўторнасць інтанацыі, разнастайнасць жывапісна-пластычных сродкаў, кампазіцыйнага вырашэння.

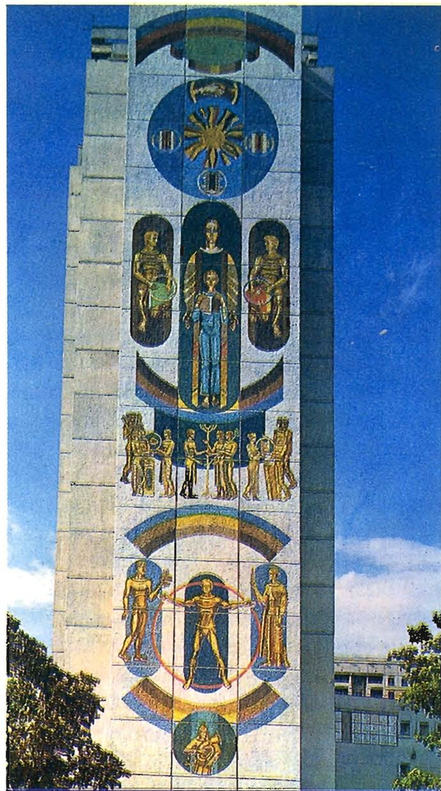
У тэмпернай размалёўцы Ю. Багушэвіча «Песня пра Беларусь» аўтар засяроджвае ўвагу на духоўным свеце сучасніка, сувязі чалавека і прыроды. Лёгкасць і рытмічная раўнаважкасць асобных рытмічных сцэн, спакойная колеравая гама блакітных азёр, залаціста-вохрыстай зямлі, дрэў, плаўныя лініі фігур надаюць цэльнасць і манументальнасць рабоце, нягледзячы на нязручную архітэктурную сітуацыю залы для такога твора манументальнага мастацтва.

У гэты час у рамках традыцыйных формаў мастакі імкнуцца знайсці новыя пластычныя сродкі адлюстравання. Усё часцей яны звяртаюцца да аднаўлення забытых матэрыялаў беларускага манументальнага мастацтва і новых прыёмаў іх апрацоўкі. Так, размалёўку «Сенакос» мастак Я. Кузняцоў выканаў у тэхніцы падглазурнага роспісу па

шамоце, дзе на фоне залаціста-зялёных стагоў сена, блакітнай гладзі рэчкі паказаў адзін з эпізодаў вясковага жыцця. Дэкаратыўная ўмоўнасць пейзажу не адбілася на вобразнай характарыстыцы. Кампазіцыя зроблена з улікам інтэр'ера і ўмоўна падзелена на тры часткі: група маладых жанчын у цэнтры, злева — выявы юнака на кані і пажылой кабеты з граблямі, справа — пажылыя мужчыны і жанчыны на фоне рачной івы.

Мастакі-манументалісты імкнуцца выкарыстаць для сваіх творчых эксперыментальных работ любую архітэктурную сітуацыю, нават і не зусім спрыяльную для манументальнага жывапісу. Менавіта ў такіх складаных архітэктурна-мастацкіх адносінах выпрацоўвалася стылістыка мыслення новага пакалення творцаў.

140. А. Кішчанка. Мазаіка на жылым будынку ў мікрараёне Усход-1 у Мінску. 1979



Як станоўчы момант трэба адзначыць пранікненне твораў манументальнага жывапісу ў інтэр'еры і экстэр'еры вытворчых карпусоў, што дало магчымасць стварэння пэўнага мікраасяроддзя ў тыпавых памяшканнях. У якасці прыкладу можна прывесці падглазурны роспіс па керамічнай плітцы «Жнівень» (1978) У. Семашкі ў інтэр'еры сталовай мінскага завода «Тэрмапласт». У размалёўцы (сюжэтная сцэна збору яблык у садзе) мастак удала спалучае падкрэслена-выразную трактоўку фігур юнакоў і дзяўчат з дэкаратыўным фонам яблынь, мякка мадэліруе іх ракурсы ў асноўных групах, надаючы тым самым пэўны рытм гарызантальнай кампазіцыі, які спалучаецца з рытмічнай лініяй калон.

З сярэдзіны 70-х гадоў творы манументальнага жывапісу па функцыянальнай прыналежнасці пачынаюць падзяляцца на творы дэкаратыўнага і рэпрэзентатыўнага характару. Калі ў першым выпадку мастак-манументаліст мог унесці сваёй работай толькі жывапісна-дэкаратыўны акцэнт, аздабляючы невыразную архітэктурную сітуацыю, то ў другім мелася на мэце ўключэнне твораў манументальнага жывапісу ідэйна-грамадскай накіраванасці для агляду на відным месцы пры вядучай ролі архітэктуры. Для выканання такіх работ у залежнасці ад сітуацыі выбіраліся адпаведныя жанры (у асноўным пано) і тэхнікі: у экстэр'еры — мазаіка, у інтэр'еры — энкаўстыка, фрэскавы роспіс, камбінаваны вітраж, манументальны габелен.

Станоўчым прыкладам узаемадзеяння мастака і архітэктара можна лічыць вялікі па аб'ёме і тэматычнай накіраванасці цыкл мазаічных пано А. Кішчанкі «Горад-воін», «Горад навукі», «Горад культуры», «Горад-будаўнік» (1979) на тарцах жылых дамоў у мікрараёне Усход 1 у Мінску (архіт. Г. Сысоеў).

Цыклу А. Кішчанкі ўласціва шматпрасторавая сістэма. Аўтар выкарыстоўваў у кожным пано як сімвалічнае, так і асацыятыўнае абагульненне, незвычайную схему кампазіцыі. Невыпадкова ён звяртаецца да вопыту старых майстроў, у прыватнасці схематычнай кампазіцыі жыційных абразоў, дзе вакол вялікай фігуры размяшчаюцца выявы меншага маштабу. У кожнай з чатырох кампазіцый у невялікім медальёне-клейме прысутнічае фігура маці з дзіцем — элемент са старадаўняга герба Мінска, які надае ўсяму цыклу гістарычны сэнс, стварае часавую сувязь дня сённяшняга з гістарычным мінулым. Мастак тактоўна ўносіць у колеравую гаму манументальнага твора чысціню фарбаў і ліній арнаментальнага строю беларускага народнага мастацтва. Ярка насычаная палітра смальтавай мазаікі на тарцах чатырох дамоў не толькі кампазіцыйна, але і канструкцыйна аб'ядноўвае вертыкалі 17-павярховых будынкаў, з'яўляецца дамінантай усяго мікраараёна ў дэкаратыўным і вобразна-тэматычным плане.

Упершыню ў рэспубліцы пры выкананні мазаічных работ была выкарыстана тэхніка дробнамодульнай смальтавай мазаікі, так званы прамы набор, калі на падрыхтаваную сцяну выкладваецца смальта. Кожны з яе кусочкаў кладзецца пад套 рознымі вугламі, у выніку чаго дасягаецца большая выразнасць колеру ўсёй кампазіцыі пры розным асвятленні.

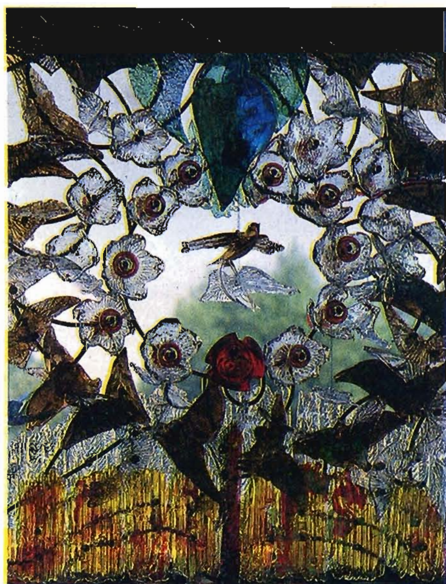
Работа А. Кішчанкі паказальная для беларускай манументальнай школы, таму што к канцу 70-х гадоў у практыцы мастакоў і дойлідаў выпрацоўваецца пэўная сістэма сінтэзу розных відаў мастацтва, усіх элементаў, якія ўваходзяць у архітэктурна-мастацкі ансамбль. Аб'ёмныя формы з шамоту, пакрытыя белай

141. У. Крываблоцкі. «У імя жыцця на зямлі». Роспіс у музеі народнай славы ў Ушачах. 1985

эмаллю, на ўсіх будынках побытавага прызначэння не толькі «змякчаюць» строгія лініі сучаснай архітэктуры, але і ствараюць фон для насычанай мазаікі. Напрыклад, такі традыцыйны беларускі матэрыял, як кафля, удала выкарыстаны ў аздабленні інтэр'ера кафэ «Арбат» у мікраараёне Усход 1 (кіраўнік А. Кішчанка, архіт. Т. Кіршчына, В. Міцячкін). У суседнім будынку, Салоне шчасця, зроблены цыкл вітражоў з літага каляровага шкла (Г. Жарын, «Песня і танец», 1978). Кампазіцыйная схема вітражоў у нечым сугучная мазаічным пано на вуліцы. Арыгінальнае і пластычна-каларыстычнае выражэнне іх у інтэр'еры, дзе залацістыя фігуры жанчын на цёмназялёным і блакітным фоне глядзяцца ізумрудавымі ўстаўкамі ў нняркім абрамленні.

У фарміраванні архітэктурнапрасторавага асяроддзя мастакі-манументалісты значна пашырылі магчымасці мастацкіх матэрыялаў, арганічнай сувязі твораў манументальнага жывапісу з архітэктурай. На якасна новы ўзровень узняўся вітраж. У залежнасці ад архітэктурнай сітуацыі аўтары па-рознаму вырашаюць яго колеравую і кампазіцыйную пабудову. Напрыклад, В. Позняк у вітражным цыкле «Музы» (1976) у Рускім драматычным тэатры імя М. Горкага выкарыстоўвае эстэтычныя магчымасці каляровага шкла. Гэта ўласціва перш за ўсё галоўнай кампазіцыі «Гасціннасць», якая размешчана на лесвічнай пляцоўцы другога паверха. У кампазіцыі на другім паверсе інтэр'ера тэатра, дзе ў выглядзе алегарычных жаночых фігур прадстаўлены розныя віды мастацтваў — тэатр, архітэктура, выяўленчае мастацтва, музыка, — аўтар звяртаецца да графічнай манеры. Гэты прыём апраўданы, бо ён дазволіў мастаку стварыць умоўную прастору, з якой нібыта «выходзяць» алегарычныя музы. Нягледзячы на сціплую колеравую палітру, вітражны цыкл В. Позняка тактоўна ўвайшоў у асяроддзе тэатра, надаўшы яму ўтульнасць і мастацкую завершанасць.

142. Н. Шчасная. Фрагмент вітражнай кампазіцыі ў мінскім вытворчым аб'яднанні «Гарызонт». 1981—1982



Пошук новых сродкаў дэкаратыўнай выразнасці, колеравых і пластычных эфектаў закрануў тэхніку беларускага вітража. Так, у канцы 70-х гадоў з'яўляюцца вітражы з выкарыстаннем размалёўкі эпаксіднымі смоламі і вітражы, пісаныя вокісламі металаў з абпальваннем пры высокай тэмпературы.

У Тэатры юнага гледача ў Мінску мастакі У. Ткачоў і В. Нямцоў выканалі нізку тэматычных кампазіцый «Поры года» і «Песні Беларусі» з выкарыстаннем камбінаванай тэхнікі вітража. Размалёўка шкла эпаксіднымі смоламі надала пэўную фактуру колеравай пластыцы класічнай тэхнікі, пашырыла яе дэкаратыўныя магчымасці ў інтэр'еры. Гэта ўласціва і рабоце У. Крываблоцкага «Чалавек і прырода» (1978) у фае ЦНДІТІ ў Мінску.

Творы беларускіх вітражыстаў у канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў ха-

рактарызуюцца пошукам не толькі дэкаратыўных магчымасцей шкла, але і сістэмы кампазіцый у архітэктурным асяроддзі, колеравай пластыкі, распрацоўкі фактуры каляровага шкла. Інтэр'ер набывае зусім іншае вымярэнне дзякуючы новым творам мастакоў. Прыкладам такога ўдалага спалучэння можна лічыць работу В. Позняка «Помнікі старажытнага беларускага дойлідства» (1980) у зале Галоўпаштамта ў Мінску.

Асноўны кампазіцыйны і пластычны рытм вітражам задаюць 15 вокнаў са сферычнымі закругленнямі, якія добра праглядваюцца з любой кропкі залы. Тэматычны выбар аўтар спыняе на помніках архітэктуры XII—XVIII стст. Каб адлюстраваць вобраз старажытнага помніка, трэба было вельмі дакладна перанесці малюнак на шкло, чаго не магла даць класічная тэхніка вітража. В. Позняк выкарыстоўвае эксперыментальную тэхніку вітража, пісанага вокісламі металаў, якая дагэтуль не прымянялася ў рэспубліцы. Абапал цэнтральнай кампазіцыі з выявай помніка — празрыста-блакітныя дэкаратыўныя пялёсткі, якія нагадваюць кветкі васількоў, званочкаў, струменіцца сонца-вянок у верхняй частцы. На такім спакойным лірычным фоне асабліва выразна глядзяцца помнікі дойлідства.

Пэўных станоўчых вынікаў дасягнулі беларускія вітражысты ў тэхніцы літага фактурнага вітража. Тонкім лірызмам і мяккай музычнай напеўнасцю характарызуецца вітраж Н. Шчаснай «Кветкі льну» (1978) у вестыбюлі рэстарана «Свіслач» у Мінску.

Паказальная яе эксперыментальная вітражная сюіта ў мінскім вытворчым аб'яднанні «Гарызонт» — «Птушкі ў садзе» і «Птушкі ў небе» (1981—1982), выкананая ў тэхніцы літага фактурнага вітража з выкарыстаннем прасторавай рашоткі. На лесвічнай пляцоўцы размешчаны тэматычныя кампазіцыі «Хлеб-соль» і «Каханне» (1981). Невялікія вертыкальныя ўстаўкі, дзе спакойная гама чырвонага, зялёнага і блакітнага колераў сугучная стрыманаму каларыту нацыянальных ручнікоў і посцілак, узбагацілі прастору інтэр'ера. Прыкладна ў тры вакны ўстаўлена анадзіраваная ажурная рашотка, на якую падвешаны блокі фактурнага шкла рознага колеру, формы з выявамі кветак, птушак і г. д. Пры дапамозе невялікіх электрычных маторчыкаў, спецыяльна сканструяваных для вітража, птушкі прыходзяць у дзеянне — кружацца на фоне янтарна-блакітнага колеру лісця і кветак, ствараючы застылую ў шкле казачную музычную мелодыю. Нягледзячы на агульнае канструкцыйнае і прасторавае вырашэнне, кожная частка трыпціха добра ўспрымаецца паасобку.

На пачатку 80-х гадоў беларускі вітраж у залежнасці ад архітэктуры пачынае выконваць самае рознае функцыянальнае прызначэнне, асабліва ў сучасных забудовах з вялікай плошчай шкла і бетону. Так, вітраж Г. і М. Вашчанкі ў мінскім кінатэатры «Масква» (1980) у тэхніцы літага фактурнага шкла акрамя дэкаратыўнага акцэнту ў інтэр'еры сугучны архітэктуры, двухбаковая кампазіцыя ад падлогі да столі нясе на сабе функцыю архітэктурнай апоры, якая канструкцыйна ўвайшла ў агульны ансамбль інтэр'ера. Вітраж-плафон з электрычнай падсветкай «Дружба» (1988) В. Барабанцава і В. Ціханава ў зале Гандлёвай палаты БССР выконвае функцыю аздобы, гарманізацыі памяшкання, надае больш утульнасці малавыразнай архітэктуры. Пяць кантынентаў-пярсцёнкаў, сімвалізуючых супрацоўніцтва і дружбу паміж народамі, ствараюць дэкаратыўны дыван з рознакаляровага шкла.

У. Стальмашонак і В. Даўгала выканалі вітраж «Свята зямлі беларускай» (1979) у Доме мод на Юбі-

лейнай плошчы ў Мінску. Іх шматфігурная кампазіцыя, зробленая ў змешанай тэхніцы — шкло каляровае, літае, фактурнае, матавае, роспіс па шкле,— адлюстроўвае тэму слаўнай гісторыі беларускага народа. Кампазіцыйная структура складаецца з некалькіх блокаў-ячэек, у якіх змешчаны выявы беларускіх асветнікаў Ефрасінні Полацкай, Міколы Гусоўскага, Францыска Скарыны, Якуба Коласа, Янкі Купалы і г. д. Іканаграфічныя вобразы людзей добра спалучаюцца з элементамі нацыянальнага побыту беларускага народа (ганчарны посуд, ручнікі і г. д.), арганічна ўплятаюцца ў тканіну кампазіцыі, якая прадстаўлена асобнымі тэмамі: «Беларусь», «Міншчына ардэнаносная», «Хатынь», «Памяць», «Перамога». Каб збалансаваць святлаколеравую гаму вялікай плошчы вітража, аўтары невыпадкова ўзялі за аснову белы колер, выкарыстоўваючы яго празрыстасць і святланоснасць, сугучныя гаме адбеленых льняных посцілак і ручнікоў. Для прарысоўскі партрэтаў ужыта тэхніка роспісу па шкле. Невялікія па памерах элементы беларускага арнаменту з літых блокаў каляровага шкла ўносяць дэкаратыўныя акцэнты ў вялікую плошчу гэтага вітражнага пано.

Пры праектаванні Мінскага метрапалітэна архітэктары і мастакі-манументалісты, дызайнеры імкнуліся надаць кожнай з васьмі станцый першай чаргі арыгінальны выгляд. Творчыя калектывы, выкарыстоўваючы набор архітэктурных канструкцый, уключалі творы манументальнага і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва для аздаблення станцый метрапалітэна. Не ўсе з іх удаліся ў мастацкім плане. Як станоўчы прыклад можна адзначыць станцыю «Інстытут культуры» (архіт. В. Іўлічаў, В. Ачайкін, Е. Леановіч, К. Эпштэйн, мастакі В. Чайка, С. Катовіч). Арнаментальныя паясы-ручнікі з устаўкамі-кампазіцыямі з літага шкла на тэму слуцкіх паясоў, перакінутыя на два бакі, нібыта трымаюць на сабе вялікую столь. Па восі скляпення размешчаны люстры з белага хрусталёвага шкла. Стрыманая каларыстычная гама вітражных кампазіцый надае станцыі лёгкасць і чысціню, адметную нацыянальную вобразнасць. У тканіну дэкаратыўных ручнікоў мастакі здолелі арганічна «ўплесці» вобразы архітэктара, ганчара, каваля, ткачыхі, лірніка, шкладува, маці, каменячоса, мастака, асветніка, батлейшчыка, пралллі.

Для станцыі «Маскоўская» (архіт. Л. Пагарэлаў, Л. Кустава, Ю. Іваніншын, мастакі У. Стальмашонак, В. Даўгала) зроблены два пано ў тэхніцы фларэнтыйскай мазаікі на тэму архітэктурных помнікаў Масквы. Колеравая гама заснавана на кантрасце цёмна-чырвонага і белага колераў з адценнямі ружовага і блакітнага. Графічнасць дэкаратыўных пано не абцяжарвае асяроддзе, нягледзячы на іх даволі значныя памеры.

Аднак архітэктарам і мастакам не ўдалося дасягнуць адзінага стылю, адзінага прынцыпу ў пластычным і вобразным вырашэнні ўсёй лініі метрапалітэна. Напрыклад, выпадае з агульнага ансамбля аздабленне станцыі «Кастрычніцкая» з яе недарэчнымі дэкаратыўнымі пано на тарцах станцыі і пано ў тэхніцы фларэнтыйскай мазаікі на ўваходах.

Упершыню ў рэспубліцы ў тэхніцы натуральнай фрэскі В. Барабанцаў і В. Ціханаў выканалі роспіс «Горад юнацтва» (1981) у СШ № 67 г. Мінска. Тэхніку гарачай энкаўстыкі выкарыстаў Л. Хобатаў для размалёўкі «Адлюстраванне» (1986) у зале ўрачыстасцей Дома шлюбу Цэнтральнага раёна г. Мінска. Аўтар здолеў маштабна і танальна арганізаваць прастору інтэр'ера. Срабрыста-халодная гама праходзіць па ўсіх частках роспісу, дзе раскрываюцца сюжэты беларускага народнага рытуалу. Ар-

ганічна дапоўніла асяроддзе інтэр'ера залы рэстарана «Папараць-кветка» г. Маладзечна і другая размалёўка Л. Хобатава «Ноч на Купалу» (1986) (у сааўт. з С. Кірушчанкам).

У роспісе І. Кліменкі «Сказ пра Турэц» (1986) у Палацы культуры в. Турэц Карэліцкага раёна, выкананым у тэхніцы энкаўстыкі, арганічна пераплятаецца легенда, гістарычнае мінулае краю з падзеямі сённяшняга дня. Ён пабудаваны на няяркіх, спакойных тонах, сугучных беларускай прыродзе.

Насычанасць колеравай палітры з адметнай стылістычнай пабудовай уласціва работам З. Літвінавай «Арфей», «Горы», «Дзень нашага жыцця» (1984—1985) у інтэр'еры санаторыя «Місхор». Гэтыя размалёўкі вылучае метафарычная вобразнасць, філасофскі погляд мастака на жыццё. У такім жа плане выраашылі размалёўку «Песня аб родным краі» (1987) у холе рэстарана гасцініцы «Беларусь» у Мінску С. Дамарад і В. Чайка.

Сімвалічнае гучанне надаецца вобразна-пластычнаму вырашэнню, кампазіцыйнай пабудове размалёўкі У. Крываблоцкага «У імя жыцця на зямлі» (1985) у фае Ушачскага музея народнай славы. Вялікая па памерах работа арганічна ўпісалася ў складаную архітэктурную сітуацыю музея. Чырвоны і чорны колеры ў роспісе нясуць сімвалічнае гучанне, праз іх супрацьборства мастак не толькі перадае свае пачуцці, эмоцыі, але і праз філасофію мастацтва выказвае сваё разуменне быцця на зямлі.

Рэспубліканская рэтраспектыўная выстаўка манументальнага мастацтва (1988) засведчыла дасягненні манументальнага жывапісу. Беларускіх мастакоў-манументалістаў характарызуе наватарскі пошук жывапіснай стылістыкі, пачуццё архітэктонікі, сувязі з архітэктурай, пашырэнне палітры мастацкіх сродкаў.

ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНАЕ МАСТАЦТВА

Другая палова 70-х — 80-я гады ў беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве — гэта перыяд інтэнсіўных пошукаў узбагачэння выразнасці ў стварэнні зрокавага вобраза, адпаведнага зместу, характару эпохі і стылю твора. Змест жывапіснай дэкарацыі ў гэты перыяд набывае новае гучанне, дзе мастацкае абагульненне даходзіць да сімвала альбо вобразнай метафары. А сцэнічнае асяроддзе ўсё часцей падпадае пад уплыў зменлівасці, здольнай да пераўвасаблення і трансфармацыі.

Шмат агульнага варта адзначыць у творчасці мастакоў, якія працуюць у драматычных тэатрах, дзе сімволіка-метафарычнае рашэнне набывае большую разнастайнасць, а трансфармацыя — часам залішнюю ўмоўнасць. Мастакоў не задавальняе толькі скрупулёзная перадача месца дзеяння спектакля, калі дэкарацыя з'яўляецца хоць і выразным, але ўсё ж фонам прадстаўлення. Сёння яны разам з драматургам і рэжысёрам становяцца сааўтарамі спектакля, каб з адкрыццём заслоны гледачы змаглі ва ўсёй паўнаце адчуць жанравую своеасаблівасць твора, эпоху, час падзей. Кожны спектакль мае сваю прастору, свой пластычны і каларыстычны вобраз, які эмацыянальна ўздзейнічае на гледача.

Усё часцей дэкаратары звяртаюцца да адзінай сцэнічнай устаноўкі, якая з дапамогай святла, паваротнага круга зазнае нязначную трансфармацыю, набываючы большую дзейснасць.

Цікава ў гэтых адносінах разгледзець яркія, відовішчныя спектаклі, над афармленнем якіх працаваў мастак Я. Лысік. Разам з балетмайстрам В. Елізар'евым ён выкарыстаў новыя мастацкія прыёмы і прынцыпы, што значна ўзбагаціла і пашырыла выразныя сродкі пластычнага вобраза балетнага спектакля.

Пры стварэнні сцэнічнага афармлення Я. Лысік адштурхоўваецца ад першаасновы твора — музычнай драматургіі, лібрэта, балетмайстарскай і рэжысёрскай трактоўкі. Балеты «Кармэн-сюіта» Ж. Бізэ — Р. Шчадрына (1974), «Стварэнне свету» А. Пятрова (1976), «Тыль Уленшпігель» Я. Глебава (1978), «Спартак» А. Хачатурана (1980), «Шчаўкунок» П. Чайкоўскага (1982) і опера «Джардана Бруна» С. Картэса (1977) вызначаюцца своеасаблівасцю творчага асэнсавання музычнага твора.

У аснову ідэйнай канцэпцыі спектакля «Кармэн-сюіта» пастаноўшчыкі паклалі паэтычнасць і летуценнасць, рамантычнасць і ўзнёсласць у трактоўцы вобраза галоўнай гераіні балета — Кармэн. Мастак адмаўляецца ад традыцыйнай сцэнічнай каробкі з падугамі, кулісамі, заднікамі. Усю сцэну заняла суцэльная сферычная панарама і масіўная металічная канструкцыя, якая па ходу спектакля трансфармавалася, надаючы сцэне ўражанне бясконцасці нябеснай прасторы.

Вялікую цікавасць выклікае афармленне Я. Лысікам балета «Стварэнне свету». У гэтым спектаклі асновай творчага метаду мастака, як і ў папярэднім, стала абагульненне. Пастаноўшчыкаў не зусім задавальняла лібрэта, створанае па гумарыстычных малюнках Ж. Эфеля. І калі харэограф у шэрагу выпадкаў вымушаны падпарадкоўваць характар танца музычнай аснове твора, то мастак імкнецца ўсе зрокавыя вобразы давесці да глабальнага абагульнення, каб раскрыць гісторыю нараджэння, станаўлення, пагібелі і адраджэння ўсяго чалавецтва. Ствараецца паралельны выяўленчы рад, які аб'ядноўвае музычны і харэаграфічны бок і змест спектакля.

Характэрнай асаблівасцю творчасці Я. Лысіка з'яўляецца манументальнасць, абагульненасць вобразаў, якія ў рознай ступені праяўляюцца ў кожнай карціне ці эпізодзе. У яго не сустрэнеш вытанчанага жывапісу, скрупулёзнай распрацоўкі дэталей. Усе вобразы вытрыманы ў строгай манеры. Каларыт заўсёды насычаны. Пры вырашэнні вобраза мадонны мастак выкарыстоўвае срабрыста-блакітны колер з цёмнымі паласамі акруглых ліній. Вогненнасць «першага круга» пекла кантрастна падкрэслена чорнымі сілуэтамі асноўных фігур. Сучасны свет мастак перадае з дапамогай халодных тонаў металу, зброя з якога запаланіла ўсю планету.

Зусім іншы падыход дэкаратара да вырашэння сцэн «Нараджэнне свету» і «Нараджэнне Адама». Аднак і тут танальнае спалучэнне блакітнага, зялёнага, ружовага і шэрага колераў не ўражвае асаблівай разнастайнасцю, а толькі нагадвае гэтыя колеры. Адлюстраванне амаль заўсёды ўпісана ў круг, цэнтр якога займае галоўны вобраз, а каля краёў ён быццам бы зліваецца з касмічнай прасторай, падкрэсліваючы вечнасць і глабальнасць усяго таго, што адбываецца ў свеце.

У наступных работах Я. Лысік імкнецца ўзбагаціць знаходкі спектакля «Стварэнне свету». У афарм-

143. Я. Ждан. Эскіз дэкарацыі суперзаслоны да балета Л. Мінкуса «Дон Кіхот» у Дзяржаўным тэатры оперы і балета. 1979

ленні балета «Тыль Уленшпігель» мастак ужывае пяць жывапісных заднікаў, якія па ходу дзеяння канкрэтызуюць і абагульняюць падзеі, што разгортваюцца на сцэне.

Плённай і цікавай для дэкаратара з'явілася работа над афармленнем балета «Шчаўкунок» П. Чайкоўскага. Усю сваю фантазію Я. Лысік накіраваў на стварэнне казачнага свету, узнёслага і рамантычнага. Яго афармленне, быццам вытканае са святла і колеру, было дапоўнена маляўнічымі, выразнымі па пластыцы касцюмамі.

Як і ў папярэдніх спектаклях, у афармленні оперы «Джардана Бруна» С. Картэса Я. Лысік выкарыстоўвае прынцып сферычнай прасторы і металічную канструкцыю, якая на гэты раз размешчана на планшэце, што зрабіла яе больш рухомай і павялічыла магчымасці ўключэння ў дзеянне. Павялічылася таксама колькасць дробных дэкаратыўных элементаў. Маскі, агароджы, фрагменты жывапісных твораў эпохі Адраджэння дапамагалі развіццю сюжэта.

У агульным рэчышчы пошукаў сучаснага стылю знаходзіцца творчая манера Я. Ждана, аб чым сведчаць дэкарацыі да балета «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1979) і оперы «Рыгалета» Дж. Вердзі (1981). Мастак імкнецца знайсці абагульнены вобраз прадстаўлення, для чаго шырока выкарыстоўвае самыя характэрныя дэталі ў афармленні кожнай карціны. Вялікую ўвагу ён надае каларыстычнаму вырашэнню, якое б адпавядала характару спектакля. У «Дон Кіхоце» — гэта спалучэнне ружаватых, блакітных, вохрыстых колераў, якія ў складаным узаемадзеянні ствараюць надзвычай маляўнічую карціну, здольную ўзбагаціць яркую і іскрыстую музыку Л. Мінкуса.

Дэкарацыі да оперы «Рыгалета» перш за ўсё ўражваюць напружанасцю каларыстычнай гамы, пабудаванай на супрацьпастаўленні святла і цемры, радасці кахання і трагізму, высакародных намераў і адчаю. Тут больш асацыятыўнага, філасофскага. Зрокавы вобраз будаваўся на абагульненнях, толькі асобныя дэталі перадавалі месца падзей.

Ствараючы афармленне да оперы «Сівая легенда» Дз. Смольскага (1978), Ю. Тур выкарыстоўвае адзіную канструкцыю, што дазволіла пазбегнуць шматлікіх перамен дэкарацый. З дапамогай дзвюх дыяганальных куліс, якія злучаліся ў глыбіні сцэны, мастак здолеў паказаць бясконцасць прастору. Зрокавы вобраз будаваўся на філасофскім разуменні жыцця як працяглай дарогі, якая губляецца ў глыбіні вякоў.

У спектаклі «Сцежкаю жыцця» Г. Вагнера (1980) Ю. Тур з глыбокім пранікненнем у сутнасць твора паказаў трагедыю Беларусі ў час нямецка-фашысцкай акупацыі. Вобраз шматпакутнай зямлі стварыў мастак у балеце «Курган» Я. Глебава (1982). Усю сцэну займае шырокая панарама з палямі і лясамі, невялікімі вёсачкамі і стужкамі рэк. Вечаровы прыцемак з апошнімі промнямі сонца надаваў асаблівую цеплыню і прывабнасць краявіду. Аднак агульная гама засталася напружанай і трагічнай.

Творчым падыходам у стварэнні яркіх, відовішчных спектакляў вызначаюцца дэкарацыі Э. Гейдэбрэхта да вакальна-харэаграфічнага прадстаўлення «Карміна Бурана» на музыку К. Орфа (1983), балета «Балеро» М. Равеля (1984) і оперы «Вайна і мір» С. Пракоф'ева (1985). Рыхтуючы афармленне, мастак надзвычай уважліва ставіцца да музычнай асновы твора, яго інтэрпрэтацыі пастаноўшчыкамі. Дэкарацыі да «Карміны Бураны» ўражваюць манументальнасцю зрокавых вобразаў, каларыстычнай насычанасцю і суладнасцю колеру. З дапамогай складанай светлавой партытуры Э. Гейдэбрэхт імгненна пераўтварае характар

афармлення ў адпаведнасці з падзеямі, якія разгортваюцца на сцэне.

Значную цікавасць выклікаюць дэкарацыі да балета «Балеро». Пастаноўшчыкі адмовіліся ад традыцыйнай трактоўкі, калі асноўная ўвага ўдзялялася раскрыццю любоўных калізій. У іх трактоўцы балет раскрывае тэму грамадзянскай вайны, расказвае пра падзеі, што адбываліся ў Іспаніі ў другой палове 30-х гадоў нашага стагоддзя. Афармленню спектакля ўласцівы прынцып дынамічнага развіцця. Спачатку, пасля поўнай цемры, барвовым святлом афарбоўваецца толькі ніжні край сцэнічнага гарызонту. Потым пачынаюць праяўляцца сілуэты горных пікаў, абуджаючы ўяўленні пра пейзажы Іспаніі. Паступова яны трансфармуюцца ў нейкую цёмную, пагрозлівую масу, на фоне якой з'яўляюцца асобныя фрагменты «Гернікі» — славутага твора Пабла Пікасо. Зрокавы вобраз, створаны дэкаратарам, значна ўзмацняе напружанасць падзей, падкрэсліваючы кульмінацыйны момант трагічнай развязкі.

З вялікай зацікаўленасцю прыступіў Э. Гейдэбрэхт да работы над афармленнем гістарычнай оперы С. Пракоф'ева «Вайна і мір» (1985), у якой яскрава намаляваны карціны жыцця народа ў надзвычай адказны перыяд, калі вырашаўся лёс Расіі ў час вайны 1812 г. Дэкарацыі мастака разам з сапраўднай гістарычнай дакладнасцю, жыццёвасцю вызначаліся вялікім драматычным гучаннем. Трынаццаць карцін, у якіх раскрываліся падзеі оперы, з асаблівай дакладнасцю перадавалі месцы дзеяння. Спектакль атрымаўся яркім, відовішчным і праўдзівым.

У рабоце над афармленнем музычнага спектакля важна, каб мастак адразу ж высветліў для сябе спецыфіку жанру. Музычная камедыя патрабуе той жа выразнасці, што і опера, але тут неабходна большая рухомасць усёй сістэмы. У аперэце сольныя нумары змяняюцца масавымі вакальна-танцавальнымі сцэнамі, адбываецца змена рознахарактарных эпізодаў. Музычная камедыя патрабуе дынамікі ва ўсім — у самім дзеянні і ў афармленні.

Цікавым прыкладам могуць служыць спектаклі Дзяржаўнага тэатра музычнай камедыі БССР «Сцяпан — вялікі пан» Ю. Семянякі (1979, маст. А. Марозаў), «Мая жонка — ілгуння» В. Ільіна і У. Лукашова (1979, маст. У. Гардзеенка), харэаграфічны спектакль «Паненка і хуліган» на музыку Дз. Шастаковіча (1982, маст. Я. Ждан), «Судны час» Р. Суруса паводле п'есы А. Макаёнка «Трыбунал» (1984, маст. Б. Герлаван).

Развіццё дэкарацыйнага мастацтва драматычнага тэатра на сучасным этапе характарызуецца разнастайнасцю творчых інтарэсаў мастакоў, багаццем пластычных вобразаў, цікавымі пошукамі ў плане жывапіснага падыходу да стварэння патрэбнага асяроддзя, дзе разгортваюцца падзеі спектакля.

Сёння беларускія дэкаратары адмовіліся ад шырокага выкарыстання фактур разнастайных матэрыялаў і імкнуцца шукаць сцэнічны вобраз з дапамогай агульнай сцэнічнай устаноўкі, светлавой партытуры і жывапісу. У творчасці Б. Герлавана, А. Салаўёва, Ю. Тура, М. Волахава, М. Якуніна, В. Лесіна, Т. Карвяковай і іншых наглядаецца мноства цікавых вырашэнняў, разнастайнасць інтэрпрэтацый класічных і сучасных твораў. У лепшых работах па-сапраўднаму глыбока раскрываецца сутнасць драматургічнага матэрыялу, дзе зрокавы вобраз служыць дзейсным сродкам у раскрыцці ідэйнай сутнасці сцэнічнага твора.

Кожны новы твор для Б. Герлавана — гэта пошук выразнасці пластычнай мовы, гарманічнага адзінства зрокавых вобразаў з характарам пастаноўкі. Сведчаннем гэтаму могуць служыць дэкарацыі да спектакляў тэатра імя Я. Купалы «Святая прастата» А. Макаёнка (1976),

«Святая святых» І. Друцэ, «Аптымістычная трагедыя» У. Вішнеўскага (абодва 1977), «Плач перапёлкі» паводле І. Чыгрынава (1980), «Рэвізор» М. Гогаля (1982), «Радавыя» А. Дударава (1984) і інш.

Аб жыцці простага селяніна, яго клопатах і надзеях расказвае спектакль «Святая прастата». Б. Герлаван адмаўляецца ад дробнай дэталізацыі сялянскага побыту, а стварае абагульнены вобраз Зямлі. Гэта ўзгорак, быццам бы апярэзаны паралелямі і мерыдыянамі. Цэнтр яго займае сялянскі воз з небагатым скарбам. Над узгоркам — блакітнае неба, якое мянялася па ходу дзеяння. Роздум аб непадзельнасці чалавека і зямлі, роднай прыроды працягвае мастак у спектаклі «Святая святых» І. Друцэ. Зялёная зямля з гаманлівым ручаём, празрыстае блакітнае неба і гнуткае, трапяткое голле вярбы стваралі ўражанне паэзіі і хараства, што адпавядала характару галоўнага героя.

У «Аптымістычнай трагедыі» Б. Герлаван прапанаваў агульную канструкцыю, дзе палуба вялікага карабля, лесвіцы мачтаў, капітанскі мосцік, ілюмінатары, ствалы пушак перадавалі напружаную атмасферу, адпаведную падзеям, якія разгортваліся на працягу ўсяго спектакля. З дапамогай асвятлення мастак адкрываў шырокія магчымасці рэжысёру-пастаноўшчыку імгненна мяняць месца дзеяння, выкарыстоўваць розныя пляцоўкі для жывых і нечаканых мізансцэн, паказваць асобныя сцэны буйным планам.

Проста і пераканаўча стваралася патрэбная атмасфера, патрэбны настрой у спектаклі «Плач перапёлкі» паводле рамана І. Чыгрынава. У цэнтры сцэны Б. Герлаван змяшчае нахілены памост. Ён служыць сялянскай хатай і калгасным полем, на якім каласуе збажына, роднай зямлёй і вясковай вуліцай, куды збіраюцца сяляне, каб пагутарыць аб тым, што іх чакае ў такі неспакойны час. Шмат задач выконвае памост, але, бадай, самым галоўным з'яўляецца тое, што гэта зямля мірных, працавітых людзей. Сваю задуму мастак падкрэслівае надзвычай выразным прадметам — на пярэднім плане ён быццам незнарок забывае плуг. Удалечыні, паабапал памоста, раскіданы сялянскія хаты. Усе яны прыгожыя, дагледжаныя.

Мірнае жыццё вёскі Малыя Верамейкі абрываецца нечакана. На гарызонце ўспыхваюць пажары, якія паступова шырацца, набліжаючы бяду ў гэту вёску. Разам з акцёрамі гледачы ўслухоўваюцца ў кожны гук, углядаюцца ў чырвоныя водбліскі неба, насцярожана чакаюць страшных падзей.

Рыхтуючы эскізы дэкарацый да «Рэвізора» М. Гогаля, Б. Герлаван імкнуўся знайсці самае галоўнае ў прачытанні твора. Вось чаму ў люстраных варотах са свечкамі глядач адразу ж успомніў гогалеўскі эпіграф: «Не крыўдуй на люстэрка...» Люстэркі павялічвалі глыбіню сцэны, дынаміку падзей, стваралі ўражанне, што на сцэне прысутнічае вялікі натоўп народа. Абагульненасць зрокавага вобраза, умоўнасць дэталей былі падказаны характарам прадстаўлення.

Вялікі поспех прынесла мастаку работа над афармленнем спектакля «Радавыя» А. Дударава, у якім адлюстраваны хвалюючыя падзеі Вялікай Айчыннай вайны. Дэкарацыі будаваліся на сімволіцы, асацыятыўнасці, даючы магчымасць гледачу адчуць і зразумець атмасферу тых трывожных часоў. З паўзмроку высвечваліся напаўразбураныя муры касцёла з арганам пад купалам, выявамі святых. Вобраз храма сімвалізаваў духоўнасць народа, яго культурныя заваёвы, якія знішчае вайна. Выбухі снарадаў, кулямётныя чэргі, гукі аргана, клубы дыму і пылу, слізганне асляпляльнага промня пражэктара ўзмацнялі ўражанне, што ўсё навокал рушыцца ў гэтым пекле.

Самым эмацыянальным, хвалю-

ючым акордам стаў фінал спектакля, калі знікаюць контуры касцёла, а ўсю сцяну запаўняюць фотаздымкі герояў, што загінулі ў барацьбе супраць фашызму. Іх прыгожыя мужныя твары, сканцэнтраваныя позіркі як напамін нашчадкам захаваць мір на планеце.

Плённа працуе ў тэатры імя Я. Коласа А. Салаўёў. Мастак заўсёды знаходзіць пэўнае пластычнае асяроддзе, якое вызначаецца ёмістасцю зместу і заключае ў сабе даволі канкрэтнае жыццёвае абагульненне. Сведчаннем гэтаму могуць служыць дэкарацыі да спектакляў «Матухна Кураж і яе дзеці» Б. Брэхта і «Сымон-музыка» паводле паэмы Я. Коласа (абодва 1976), «Летась у Чулімску» А. Вампілава, «Скорыя цягнікі» А. Пановай, «Кастусь Каліноўскі» У. Караткевіча (усе 1978), «Сінія коні на чырвонай траве» (рэвалюцыйны эцюд) М. Шатрова (1980), «Паядынак» М. Матукоўскага (1984), «Зінуля» А. Гельмана (1985) і інш.

У спектаклі «Матухна Кураж і яе дзеці» мастак з дапамогай абгарэлых дошак, рагожы, металу і цёмнага начнога неба стварае напружаную атмасферу, у якой жывуць героі Б. Брэхта. Нагрувашчаны тут метал, як злавесная хмара, імкнецца прыціснуць да зямлі і знішчыць павозку матухны Кураж. Ён сімвалізуе жорсткасць і бессэнсоўнасць вайны, вынік якой — гора і пакуты, смерць і спусташэнне.

Пачуццё меры ўмоўнасці характарызуюць дэкарацыі да «Сымона-музыкі». А. Салаўёў не імкнецца перадаць канкрэтнае месца дзеяння, а стварае абагульнены вобраз прасторы, зменлівай і эмацыянальнай. Часам яна зіхаціць усімі колерамі вясёлкі, што адпавядае ўзнёслым марам юнага музыкі, а іншы раз набывае змрочную афарбоўку, быццам служыць напамінам аб пакутлівым жыццёвым шляху юнака.

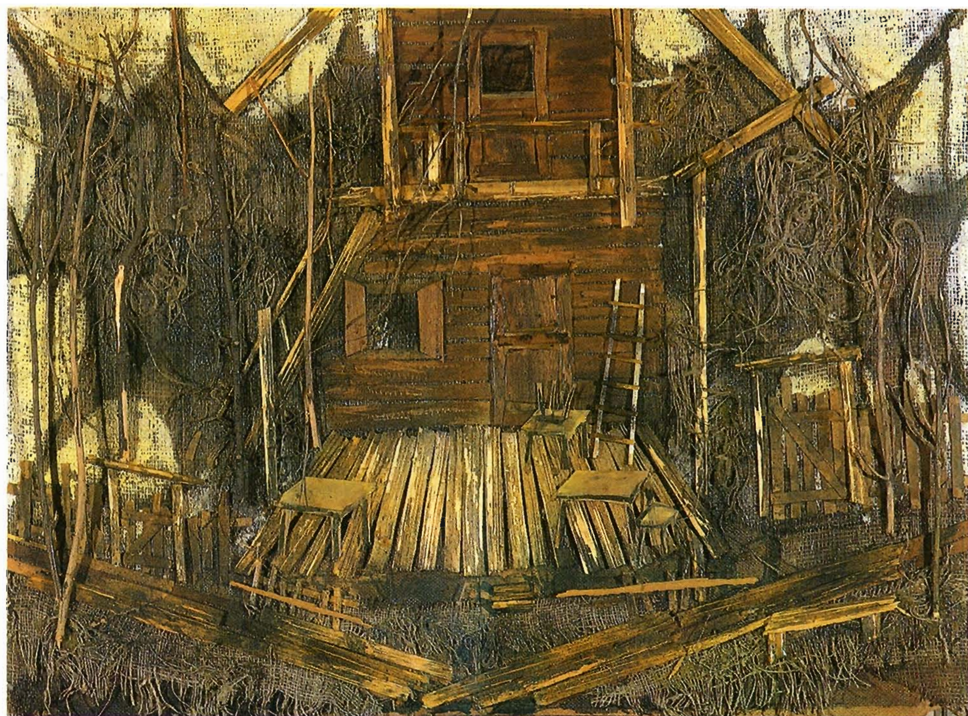
Зусім іншы падыход у стварэнні пластычнага вобраза ў спектаклі «Летась у Чулімску» А. Вампілава. Мастак шырока выкарыстоўвае фактуру разнастайных матэрыялаў: драўляныя сцены дома і дашчаны памост, мешкавіну і канапляныя вяроўкі, простую мэблю і лесвіцы, што надае дэкарацыі незвычайную маляўнічасць і красамоўнасць. З дапамогай светлавой партытуры прапанаваная канструкцыя трансфармавалася ў дворык правінцыяльнага гарадка і невялікі пакой, давала магчымасць асобныя сцэны паказаць буйным планам. Дэкаратар дасягнуў гарманічнага спалучэння пластыкі, колеравай разнастайнасці і багацця фактур матэрыялаў.

У спектаклі «Скорыя цягнікі» А. Пановай А. Салаўёў з дапамогай асобных, найбольш характэрных дэталей стварае ўражанне ўтульнага кутка дачы вучонага-меліяратара Чарапанава. Сярод зяляніны, кветак удала размясціліся садовыя лаўкі, арэлі, балкон і пандус з парэнчамі. І хаця на працягу спектакля месца падзей не мянялася, у дэкарацыях не было аднастайнасці. З дапамогай асвятлення адбываліся каларыстычныя змены, выдзяляліся асобныя сцэны і эпізоды.

Асновай афармлення спектакля «Кастусь Каліноўскі» У. Караткевіча сталі касцюмы сялян, надзвычай жыццёвыя, цікавыя па каларыту і пластыцы. Толькі зрэдку на цёмным фоне вырысоўваліся абрысы далечыні, а жывапісная нагрузка лажылася на масавыя сцэны, у якіх удзельнічала вялікая колькасць народа. Праз адзенне сялян глядач вызначаў час, месца дзеяння і характар пастаноўкі.

Стрымана расказвае мастак пра гады варожага нашэсця ў спектаклі «Паядынак» М. Матукоўскага. З дапамогай колеравых плям, каларыстычных змен, святла, рухомых задніх і бакавых сцен, асобных дэталей праўдзіва паказваліся самыя розныя месцы падзей. Дэпо, дзе рамантуюць цягнікі, змянялася партызан-

144. *А. Салаўёў. Эскіз дэкарацыі да спектакля А. Вампілава «Летась у Чулімску» ў тэатры імя Я. Коласа. 1978*



скай стаянкай, доўгі цёмны калідор, па якім сноўдаюцца фашысты,— кабінетам Вернера. А калі Заслонаў застаецца адзін, з трывогай і надзеяй углядаецца ўдалячынь, уся прастора сцэны запаўняецца бярозкамі — сімвалам міру, жыцця і мар усіх тых, хто змагаецца супраць ворага.

Сярод спектакляў Я. Нікалаева, якія ён аформіў у гэты перыяд, варта назваць «Укралі кодэкс» А. Петрашкевіча (1976), «Восем закаханых жанчын» Р. Тама (1977), «Мае надзеі» М. Шатрова (1978). У гэтых работах варта адзначыць жанравую дакладнасць і праўдзівасць дэкарацый. У спектаклі «Укралі кодэкс» мастак імкнецца раскрыць сатырычную накіраванасць п'есы. Падзеі пралога адбываліся ў ЗАГСе, дзе ўбогасць абсталявання, недарэчнасць і несумяшчальнасць аб'яў стваралі атмасферу бюракратычнай абыякавасці да чалавека. Кватэра прайдзісвета і хапугі Жоры Сыча была аформлена з той жа вастрынёй, што і папярэдняя. Тут на сценах развешаны хамуты, ручнікі, іконы, лапці, рэпрадукцыі з часопісаў і г. д. У другім пакоі былі развешаны тэатральныя афішы, фатаграфіі, аб'явы. Дэкарацыі Я. Нікалаева арганічна спалучаліся з камедыйна-сатырычнай трактоўкай падзей спектакля рэжысёрам Б. Эрыным.

Разнастайнасцю творчых почыркаў вызначаюцца дэкарацыі Дз. Мохава («Снежная каралева» Я. Шварца, 1977), Ю. Тура («Пяць рамансаў у старым доме» У. Аро, 1981), А. Апарына («Філумена Мартурана» Э. дэ Філіпа, 1983), Л. Герлаван

(«Вечар» А. Дударава, 1983). Вялікую цікавасць выклікала афармленне спектакля «Вечар». Л. Герлаван прапанавала абагульненую сцэнічную ўстаноўку, у якой арганічна ўзаемадзейнічалі сапраўдныя рэчы і тэатральная ўмоўнасць. Цэнтр сцэны займаў зрублены з бярвення калодзеж-журавель з сахой, вочапам, вядром і лаўкамі каля зруба. Ад драўлянага памосту ў розныя бакі разыходзіліся сцяжынкі. Па ходу дзеяння калодзеж ператвараўся ў стол, а лаўкі — у ложкі. Сапраўдны калодзеж, з якога героі спектакля чэрпаюць ваду, збіраюцца, каб пагутарыць, успомніць мінулае, дзяцей, сімвалізаваў сабой вечнасць жыцця.

Шмат складанасцей сустракаецца ў рабоце мастакоў, якія працуюць над афармленнем спектакляў для дзяцей і юнацтва, дзе выразнасць зрокавых вобразаў павінна спалучацца з яркай відовішчнасцю і жыццёвасцю. Гэту задачу паспяхова вырашае У. Гардзеенка ў дэкарацыях да спектакляў «На ўсіх адна бяда» П. Макаля і «Партызанская зона» К. Губарэвіча (абодва 1976), «Два акенцы» Л. Петрушэўскай і «Міколка-паравоз» паводле М. Лынькова (абодва 1977), «Пойдзем у кіно?» А. Алексіна і «Барабаншчыца» А. Салынскага (абодва 1978) і інш.

Для спектакля «На ўсіх адна бяда» мастак стварае адзіную двух'ярусную канструкцыю, верхнюю частку якой займае сцэна для наладжвання прадстаўленняў прыгоннага тэатра, ніжняя — пакоі для жылля акцёраў і рэпетыцый. Гэта надавала большую дынаміку падзеям, трактаваным рэжысёрам як народнае тэатральнае прадстаўленне. У афармленні спектакля «Партызанская зона» абпаленыя дошкі, параненыя дрэвы, нагрувашчванні жалеза ў спалучэнні з дэтальна распрацаванай светлавой партытурай значна ўзмацнялі напружанасць падзей, яскрава адлюстроўвалі атмасферу барацьбы.

Складанае, шматпланавае афармленне прапанаваў мастак у спектаклі «Міколка-паравоз». Каб падрыхтаваць гледача да будучага прадстаўлення, у фае тэатра сцены былі аздоблены чырвонымі сцягамі, шматлікімі стэндамі з буйнымі фотаздымкамі, якія раскрывалі гераічныя старонкі рэвалюцыі і грамадзянскай вайны. У глядзельнай зале маленькія гледачы з цікавасцю разглядалі складаную канструкцыю з семафорамі, як на сапраўднай чыгунцы, і знакамі рачнога прычалу. Калі павольна асвятлялася сцэна, то праз заслону гледачы бачылі мільгаценне зорак і прабіты кулямі і асколкамі снарадаў чырвоны сцяг. Падзеі спектакля пачыналіся на падрыхтаванай мастаком устаноўцы ў зале, потым пераносіліся на сцэну, потым зноў у залу, што значна павялічвала дынаміку падзей.

Для твораў Ю. Тура, які працуе ў Рускім тэатры імя М. Горкага, характэрна багацце зрокавых вобразаў, іх пластычная і каларыстычная разнастайнасць. У кожным спектаклі ён імкнецца быць сапраўдным інтэрпрэтатарам пачуццяў і задум пісьменніка. Прыкладам гэтаму могуць служыць дэкарацыі да спектакляў «Трохграшовая опера» Б. Брэхта (1976), «Лазня» У. Маякоўскага (1977), «Пайсці і не вярнуцца» паводле В. Быкава (1978), «Гамлет» У. Шэкспіра (1984), «Апошні наведвальнік» В. Дазорцава, «Знак бяды» паводле В. Быкава (абодва 1985) і інш.

Калі ў спектаклі «Трохграшовая опера» Ю. Тур будуе адзіную ўстаноўку, якая нагадвае старое, спарахнелае шапіто з лахманамі даху і сцен, зламанай мэбляй, то ў «Лазні» — тэатр-балаган з цыркавым манежам, машынай часу, кабінетам Пабеданосікава, прыёмнай Аптымісценкі і г. д. У двух гэтых спектаклях неад'емнай часткай стала асвятленне, якое значна пашырыла выразнасць дэкарацый, надало дынаміку асобным сцэнам і эпізодам.

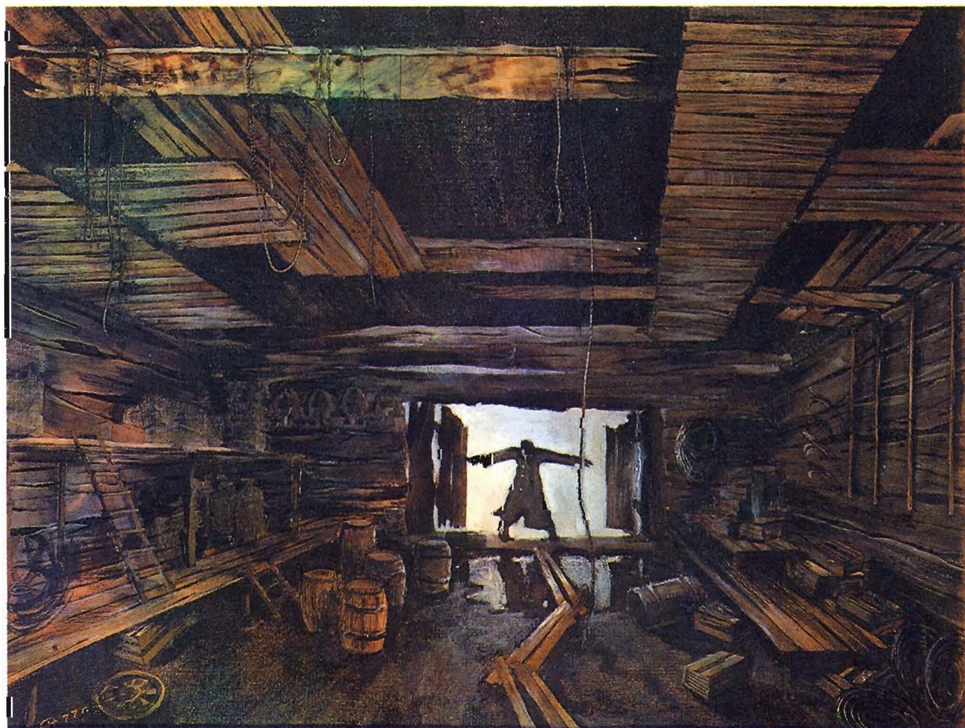
У афармленні спектакля «Пайсці і не вярнуцца» мастак нешматслоўны. Дэкарацыя ўяўляла сабой пустэльнае поле, перасечанае стужкай ракі, праз якую перакінуты кладкі, тросы. Усё навокал ахутана начной цеменню. Стваралася ўражанне неабсяжнасці прастору. Ю. Тур умела выкарыстоўваў асвятленне, што дало магчымасць рэжысёру Б. Луцэнку паказваць герояў спектакля буйным планам.

Па задуме пастаноўшчыкаў спектакля «Гамлет» увесь свет — могілкі. Вось чаму ўсе падзеі разгортваюцца сярод руін на нейкіх могілках. Быццам з-пад зямлі вырастаюць велізарных памераў рукі, ногі, вушы як помнікі нейкім пачварам. Сярод гэтага хаосу блукае Гамлет са сваім пытаннем «быць альбо не быць», ходзяць, пакутуюць, кахаюць людзі.

У дэкарацыях да спектакля «Апошні наведвальнік» Ю. Тур ставарае кабінет намесніка міністра, светлы і прасторны, з пазалочанай ляпнінай на сценах, велізарнай люстрай і багатай мэбляй. Але гэта не задавальняе новага гаспадара, і ён пачынае рамонт. Пакой набывае зусім іншы выгляд — звалена ў адно месца мэбля, будуюцца рыштаванні, снуюць будаўнікі, прыходзяць наведвальнікі. Мастак стварыў тыповую атмасферу, якая пануе ў міністэрствах, паказаў звычкі іх гаспадароў.

Глыбіню спасціжэння хвалюючых падзей мінулай вайны прадэманстраваў мастак Ю. Тур у спектаклі «Знак бяды» паводле аповесці В. Быкава. У гэтым творы звязваюцца асацыятыўна два гістарычныя перыяды — гады калектывізацыі і надзвычай драматычны перыяд жыцця ў акупацыі. Калі калектывізацыя заставалася толькі ў памяці, то вайна —

145. М. Якунін. Эскіз дэкарацыі да спектакля «Камуніст» Я. Габрыловіча ў Гродзенскім абласным драматычным тэатры. 1977



146. Л. Трубецкая. Эскіз дэкарацыі да спектакля А. Чэхава «Чайка» ў Гродзенскім абласным драматычным тэатры. 1977

вось яна, побач. У пошуках рэальнага асяроддзя спектакля мастак адштурхоўваўся перш за ўсё ад саміх падзей, ад герояў, простых і працавітых людзей, якім вайна не дазволіла стаяць убаку, а ўцягнула ў трагічны кругаварот.

У афармленні варта адзначыць арыгінальную знаходку мастака — гэта ўжыванне сапраўдных рэчаў. Ю. Тур не пабаяўся на сцэне пабудаваць сапраўдную студню-журавель, браму, частку хаты з сякой-такой мэбляй. У гэтым ёсць надзвычай важная сэнсавая нагрузка. Бо падзеі спектакля рэальныя, канкрэтныя і адбываюцца яны восць тут, на гэтым двары, таксама рэальным.

У рабоце над пастаноўкай Ю. Тур і рэжысёр В. Маслюк былі аднадумцамі і паплечнікамі, бо знаходка аднаго станавілася знаходкай другога. Так здарылася з белымі ручнікамі на дрэве, якія прапанаваў Ю. Тур як памяць народа аб загінуўшых. І калі раз'юшаны паліцай кідае ў калодзеж Петрака, Сцепаніда, плачучы, навязвае на журавель сваю хустку. Так знаходка мастака была падмацавана рэжысёрам.

Вельмі шырока ў спектаклі Ю. Тур выкарыстоўвае светлавую партытуру, якая дапамагае вылучыць эпізоды той ці іншай сцэны, паказаць буйным планам герояў спектакля ў самыя трагічныя моманты іх жыцця. Гэта гібель у палыхаючым агні Сцепаніды, калі яна свядома пайшла на смерць, і ў сцэне гібелі Петрака.

Да вартасцей спектакля трэба аднесці і касцюмы дзеючых асоб, не толькі галоўных герояў, але ўсіх персанажаў без выключэння: сялянскую ватоўку і простую хустку Сцепаніды, стары кажух Петрака, белую вопратку аднавяскоўцаў, якія часам збіраюцца каля калодзежа. Адзенне паліцэйскіх выпадковае, быццам не са свайго пляча, таксама сялянскае, але зброя і павязкі вылучаюць іх сярод аднавяскоўцаў. Чужароднымі ўспрымаюцца чорныя фашысцкія мундзіры, як і незразумелая нямецкая мова. Яны тут чужыя.

Мастак і рэжысёр усе сродкі выразнасці, усе магчымасці пастановачнага майстэрства накіравалі на тое, каб стварыць глыбока праўдзівы, хвалюючы спектакль, узняць праблемы чалавечай годнасці ў складаных умовах.

Сярод спектакляў М. Якуніна ў Гродзенскім абласным драматычным тэатры варта назваць дэкарацыі да «Аптымістычнай трагедыі» У. Вішнеўскага (1976), «Камуніста» Я. Габрыловіча (1977), «Францыска Скарыны» («Напісанае застаецца») А. Петрашкевіча (1978), «Несцеркі» В. Вольскага (1980), «Вечна жывых» В. Розава (1983) і інш. У «Аптымістычнай трагедыі» мастак выкарыстоўвае насычаны каларыт чорнага і чырвонага колераў. Перад гледачом паўставала велізарная палуба карабля, якая нагадвала і круг, і велізарны штурвал на фоне чырвоных сцягоў і палымнеючага неба. Тую ж напружанасць падзей мастак перадаваў у дэкарацыях да спектакля «Камуніст». Велізарны склад са стэлажамі, скрынкамі, бочкамі, калёсамі, скруткамі дроту займаў усё люстэрка сцэны. Кантрастнасць вохрыстага і чорнага колераў, удала знойдзены ракурс збудавання надавалі асаблівую выразнасць і дынаміку падзеям, што разгортваліся на сцэне.

У дэкарацыях да спектакля «Несцерка» М. Якунін усю ўвагу сканцэнтраваў на паказе самабытнасці жыцця беларускага народа. Надзвычай жывапісна былі выпрашаны гандлёвыя рады, каруселі. Вялікі поспех напаткаў мастака ў стварэнні народнага адзення, дзе колер, пластыка, выбар матэрыялу мелі не толькі этнаграфічную дакладнасць, але і мастацкую каштоўнасць.

Шмат цікавых работ у гэтым жа тэатры было створана Л. Трубецкай, у якіх нельга не адзначыць тонкага разумення характару твора, яго жан-

равай своеасаблівасці і аўтарскай задумы. У спектаклях «Грошы для Марыі» паводле В. Распуціна (1978), «Дыялог з любімымі» У. Жалезнякова (1980), «Дзікі Ангел» А. Каламійца (1981) зрокавыя вобразы вызначаліся разнастайнасцю задумы, багаццем колеравых суадносін. Лепшым творам Л. Трубецкай з'яўляецца афармленне «Чайкі» А. Чэхава (1977). Знойдзены сцэнічны вобраз нясе ў сабе тонкі смутак і паэзію, летуценнасць і хараство восеньскай пары. З акварэльнай тонкасцю перадаюцца дачны дворык, сцэнічная пляцоўка і аголеныя дрэвы. Вохрыстасць фарбаў надае асаблівую цеплыню і ўтульнасць, філасофскі роздум і засяроджанасць. Прапанаваная дэкарацыя з'яўляецца лепшым узорам афармлення чэхаўскага твора не толькі ў нашай рэспубліцы, але і на савецкай сцэне.

Навізной думкі, нязвыкласцю і выразнасцю пластычных вобразаў вызначаюцца дэкарацыі М. Волахава да спектакляў «Інтэрв'ю ў Буэнас-Айрэсе» Г. Баравіка (1976), «Арфей спускаецца ў пекла» Т. Уільямса (1977), «Марыя Сцюарт» Ф. Шылера (1979), «Візіт старой дамы» Ф. Дзюранмата (1981), «Судны дзень» паводле аповесці В. Казько (1983), «Паслухайце, я паміраю» («Маналог на гарадской плошчы») Ю. Зубкова (1985), якія ён стварыў на сцэне Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра.

Скупымі сродкамі, з дапамогай асобных дэталей, светлавых эфектаў і чорнага фону, які быццам разарваны дзвюма сценамі, перадае мастак напружаную атмасферу падзей у Чылі («Інтэрв'ю ў Буэнас-Айрэсе»). Чырванаваты партал, увесь пабіты кулямі, вяровачныя петлі, мноства газетных выразак на светлай частцы фону і сілуэты маладых хлопцаў з узнятымі рукамі гаварылі аб жорсткасці барацьбы. Такі ж падыход у вырашэнні афармлення спектакля «За ўсё добрае — смерць» паводле М.Ібрагімбекава (1976). У спектаклі «Марыя Сцюарт» М. Волахаў будуе адзіную канструкцыю з дапамогай стальных вертыкалей. Збудаванне ўяўляла штосьці накшталт стальной клеткі, верх якой вянчае распяцце. З дапамогай святла і самых неабходных рэчаў імгненна мянялася месца дзеяння ў спектаклі. Чорны фон, бліскание стальных вертыкалей падкрэслівалі вастрыню і напружанасць падзей. Шмат цікавых знаходак можна адзначыць і ў іншых спектаклях, дэкарацыі да якіх былі створаны М. Волахавым.

У гэтым жа тэатры паспяхова працуе мастак В. Гараднякоў. Яго дэкарацыі да спектакляў «Дзівакі» М. Горкага (1977), «Агонія» М. Лявонава і «Адпачынак па раненню» В. Кандрацьева (абодва 1982), «У сваім каханні агляніся» Ю. Якаўлева (1984) і іншых вызначаюцца вобразнай дакладнасцю, пластычнай і каларыстычнай выразнасцю.

У дэкарацыях А. Кляўзера, які стварыў вялікую колькасць цікавых работ на сцэне Гомельскага абласнога тэатра, уражвае неардынарнасць падыходу ў вырашэнні афармлення, разнастайнасць і жыццёвасць зрокавых вобразаў. Арганічная сувязь дэкарацый з жыццём герояў, сугучнасць зрокавых вобразаў характару падзей прадэманстраваў мастак у спектаклях «Надвор'е на заўтра» М. Шатрова (1976), «Подых навальніцы» паводле І. Мележа (1977), «Рэвізор» М. Гогаля (1980), «Змова Фіеска ў Генуі» Ф. Шылера (1981), «Кафедра» В. Урублеўскай (1982), «Снежная каралева» Я. Шварца (1983) і інш.

Для мастакоў Брэсцкага абласнога драматычнага тэатра В. Лесіна і Т. Карвяковай гэты перыяд з'явіўся гадамі творчага росту і плённай працы. Работа над афармленнем для В. Лесіна — пастаянны пошук вобразнага асяроддзя, адпаведнага сутнасці твора. Шмат увагі мастак удзяляе колераваму вырашэнню кожнай

карціны і спектакля ў цэлым. Сярод лепшых работ В. Лесіна варта назваць дэкарацыі да спектакляў «Хамуціус» паводле А. Куляшова (1981), «Антыгона» Ж. Ануя (1982), «Дон Кіхот» М. Булгакава і «Пра Моніку» С. Шальцяніса і Л. Яцынявічуса (абодва 1983) і інш.

Цікавымі знаходкамі вылучаюцца работы Т. Карвяковай. У спектаклях «Парог» А. Дударава (1982), «Дон Сезар дэ Базан» Ф. Дзюмануара і А. Дэнеры (1983), «Рускае пытанне» К. Сіманава (1985) і іншых былі выкарыстаны жывапіс і графіка, адзіная канструкцыя і складаная светлавая партытура.

Паспяхова працуюць у гэты перыяд мастакі лялечных тэатраў рэспублікі, ствараючы яркія, самабытныя дэкарацыі да спектакляў для дзяцей і дарослых. Асабліва шмат цікавых знаходак у творах А. Фаміной («Салавей» паводле Г. Х. Андэрсэна, 1980; «Зорка і смерць Хаакіна Мур'еты» П. Неруды, 1981), Л. Быкава («Дзед і Жораў» В. Вольскага, 1982), Л. Герлаван («Хачу быць богам, або Спакушэнне Гефеста» А. Вярцінскага, 1983) і інш.

Беларускае тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва сярэдзіны 70-х — пачатку 80-х гадоў характарызуецца багаццем творчых почыркаў і ўзрослым майстэрствам мастакоў, якія ў сваёй рабоце смела выкарыстоўваюць метафару і сімволіку, канструкцыю і жывапіс, што значна ўзбагаціла вобразную структуру афармлення, пластычную і каларыстычную выразнасць.

ГРАФІКА

Сучасная станковая графіка — з'ява вельмі складаная, адзначаная рысамі супярэчнасці. Агульны накірунак у яе эвалюцыі вызначыць няпроста, карціна сённяшняга мастацкага жыцця вельмі стракатая, амаль няўлоўная для выяўлення вядучых тэндэнцый. Відавочна, аднак, што ў канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў у развіцці графікі адбыліся пэўныя змены, якія закранулі не толькі яе вобразна-пластычную структуру, але ў нейкай ступені і змест твораў. Лепшыя графічныя аркушы пачынаюць канкурыраваць з жывапісам у магчымасці ўсебаковага адлюстравання рэчаіснасці, разнастайнасці тэматыкі і сюжэтаў, багацці творчых пошукаў, мастацкіх прыёмаў, стылявых асаблівасцей і г. д.

Можна вызначыць тры пакаленні мастакоў, у кожнага з якіх свой творчы лёс і ў пэўнай ступені ўласная выяўленча-выразная манера стылістыкі. Па-ранейшаму на вернісажах актыўна ўдзельнічаюць «шасцідзесятнікі»: А. Кашкурэвіч, Г. Паплаўскі, А. Лось, Л. Асецкі. І ўсё ж у гэты час яны паступова перадаюць «пальму першынства» больш маладому пакаленню творцаў, сярод якіх звярнулі на сябе ўвагу В. Шаранго-

147. А. Лось. Каравай. З трыпціха «Надзея». 1987

віч, М. і У. Басалыгі, Я. Кулік, П. Драчоў, С. Волкаў, Г. Скрыпнічэнка, А. і Ю. Зайцавы, А. Дэмарын, М. Рыжанкоў і інш. А на рэспубліканскай выстаўцы «Маладосць краіны» (1976) упершыню паказалі свае творы У. Савіч, М. Купава, В. Славук, М. Селяшчук, Ю. Герасіменка-Жызнеўскі, А. Лапіцкая, В. Мікіта, В. Александровіч і інш. Адносная дэмакратызацыя грамадскага жыцця,

148. Я. Бусел.
Час антонавак. 1983

актывізацыя выставачнай дзейнасці і творчых кантактаў, нарэшце, прыход маладых мастакоў прыкметна змянілі карціну развіцця жанру.

Як адзначалася, пэўны ўздым у станковай графіцы наглядаўся ў 60-я гады. Але ў тыя часы нярэдка празмерная дэкаратыўнасць прымалася за ўзор грамадскага пафасу, плакатнасць выдавалася за манументальнасць, рэзкая абагульненасць формы абвяшчалася «суровым стылем». Перад новым пакаленнем графікаў стаяла задача пераадолець гэтыя недахопы. На змену «суроваму стылю» ў канцы 60-х гадоў прыйшоў своеасаблівы лірызм, сучасным рытмам — «ціхая» мова, умоўным, а часам і спрошчаным вырашэнням — імкненне да натуральнай канкрэтнасці або сімвалічнага тлумачэння прадмета і прасторы. Поспеху творцаў спрыяў больш актыўны зварот да нацыянальных мастацкіх традыцый і паглыбленае вывучэнне прафесійнай графічнай культуры. Беларусь, яе гістарычнае мінулае і сучаснае, мужны працавіты народ, прырода роднага краю адлюстраваны ў шматлікіх серыях, графічных цыклах.

З пэўным пашырэннем зместу ў канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў наглядаецца і далейшае ўдасканаленне мастацка-пластычнай формы. Мы ўжо пісалі аб «заштампаванасці» асобных лінагравюр 60-х гадоў, іх плакатнай агрубленасці, празмернай дэкаратыўнасці. Графікі 70-х гадоў імкнуліся пазбегнуць гэтых недахопаў. Тыя ці іншыя кампаненты формы ў іх работах становяцца ўжо не проста ілюзорнымі «злепкамі» рэчаў, а як бы набываюць характар паэтычных вобразаў, у якіх штрых, рух ліній ці адценне святлоценявой плямы «працуюць» на змест мастацкага вобраза. Драўляная або лінарытная дошка, літаграфскі камень, пратраўленая кіслатой плоскасць металу актыўна сцвярджаюць, выяўляюць свае спецыфічныя пластычныя магчымасці. Выразнасць эстампаў разглядаемага перыяду часцей за ўсё дасягаецца дапытлівым даследаваннем мастацкіх патэнцый матэрыялу, з дапамогай якога графікі дабіваюцца выключных, уражлівых эфектаў, пашыраючы тым самым дыяпазон вобразных сродкаў і выяўленчых магчымасцей той ці іншай графічнай тэхнікі. Іншымі словамі, сучасныя беларускія эстампы дэманструюць усю сакавітую палітру эмацыянальных адценняў — ад тонкіх, паэтычна-інтымных, да моцных, сурова-напружаных фарбаў.

Адначасова ў творчасці некаторых, часцей маладых, мастакоў разлік на сімваліка-алегарычнае прачытанне твора прывёў да празмернай ускладненасці, а часам і заблыта-

149. В. Мікіта. Дарога. 1982

насці кампазіцыйнай пабудовы. Адбыўся частковы разрыў з традыцыяй трохмернай выявы прадмета і прасторы. Кампазіцыя аркушаў страціла цэльнасць іператварылася ў своеасаблівы мантаж, у якім асобныя выяўленчыя кампаненты фармальна і па сэнсу амаль не звязаны паміж сабой. Выява з рэальнага пераводзіцца ў сімвалічны план (таму такі стыль называлі часам «сімвалічным»). Досыць часта ў такіх работах паказаны шарыкі, матылькі альбо жаночыя фігуры накшталт анёлаў, якія лятаюць у паветры, фіранкі, адкінутыя ўбок нейкімі загадкавымі вятрамі, касмічныя апараты, незразумела чаму аб'яднаныя мастаком з антычнымі скульптурамі або складанымі канструкцыямі з жалеза, золата і г. д. (да іх напачатку звярталіся М. Селяшчук, Г. Скрыпнічэнка, С. Халамаў і інш.). На першы погляд ускладненыя кампазіцыі з пэўнымі рэмінісцэнцыямі сюррэалізму і гіпербалізму могуць стварыць у гледача ўражанне вялікай глыбокадумнасці аўтараў, іх «філасофскага» мыслення. Аднак досыць часта змест мантажных эстампаў-рэбусаў (выкананых часцей за ўсё артыстычна і філігранна) даволі цьмяны, яны не маюць ніякіх нацыянальных прыкмет; іх халодная сканструяванасць наўрад ці здольна глыбока ўсхваляваць гледача.

Праўда, «сімвалічны стыль», як і мадэрн, не атрымаў у творчасці маладых вялікага распаўсюджання. Характэрная рыса сучаснага беларускага мастацтва — жыццёвы рэалізм, карані якога ўрастаюць у родную глебу. Моцны рэалістычны малюнак, выразны, знойдзены ў жыцці тыпаж, народнасць вобразаў, досыць часта паказаных велічна, своеасабліва манументалізаваных — адметныя рысы лепшых твораў беларускай графікі.

Як адзначана, у разглядаемы перыяд актыўна ўдзельнічаюць на вернісажах і мастакі, якія сфарміра-

ліся раней. Тое новае, што з'явілася ў творчасці маладых,— імкненне да асацыятыўнасці, пэўны сімвалізм і філіграннасць выканання — у нейкай ступені ўплывала і на іх працы; адбываецца цікавы працэс творчага ўзаемаўздзеяння: дасягненні «шасцідзесятнікаў» стымулявалі прафесійнае ўдасканальванне маладых, а новыя знаходкі і адкрыцці апошніх, у сваю чаргу, не маглі быць пакінутымі без увагі іх папярэднікамі, у аркушах якіх заўважаюцца новыя рысы.

У гэтым сэнсе асабліва цікавыя работы А. Паслядовіч «Антонаўкі», «Новае сяло» і «Вясковы нацюрморт» (усе 1975), «Нацюрморт са снапом» (1977). Гэтыя эстампы адкрываюць новы этап у творчай эвалюцыі вядучага беларускага графіка-станкавіста. А. Паслядовіч як бы зноў вяртаецца да «канкрэтнай» выяўленчасці твораў ранняга перыяду, але на якасна новым узроўні, прайшоўшы школу народнага эпічнага стылю, узбагаціўшыся вопытам народнага мастацкага мыслення і разумення пластыкі. Рэальны «натурны» вобраз у яе апошніх творах трактуецца на аснове народна-тыпалагічнага абагульнення. Лірычны манументалізм у іх змяняецца эпічным; выяўленчы вобраз становіцца больш адухоўленым, апаэтызаваным, ва ўсёй пластычна-вобразнай структуры аркушаў адчуваецца філасофскі роздум мастака над жыццём.

Прафесійнае майстэрства А. Паслядовіч у вырашэнні праблемы кампазіцыі, святлоценявой мадэліроўкі формы, штрыха, танальных плям дасягнула сапраўднага артыстызму.

Літаграфія «Антонаўкі» кампазіцыйна і па задуме сугучна больш ранняй рабоце «Лета ўраджайнае» (1970), але прыкметна розніца ад яе і па настрою, і па эмацыянальнаму ладу, і па выяўленчай форме. Жанравы сюжэт у апошняй рабоце набывае эпічнасць і паэтычную ўзрушанасць: тры маладыя калгасніцы, якія збіраюць у садзе яблыкі, дзякуючы скульптурнай абагульненасці формаў успрымаюцца як сімвал працы Чалавека, яго стваральнай дзейнасці, хараства. Жанчынам як бы цесна на плоскасці аркуша, які па сваёй скульптурна-рэльефнай трактоўцы блізкі да фрэскі.

Адчуванне эпічнасці, вечнасці дасягае А. Паслядовіч і ў «Вясковым нацюрморце» з яго сціплымі гладышкамі, лечкамі, маляўнічымі галоўкамі маку на сцяне; «канкрэтная» выяўленчасць узбагацілася тут духоўнымі каштоўнасцямі, дасягнутымі ў згаданых вышэй літаграфіях.

Сярод іншых твораў новага перыяду варта прыгадаць выдатны па майстэрству «Партрэт Алаізы Пашкевіч» (афорт, 1976), які лаканізмам буйных светлых і цёмных плям і высокай культурай графікі нагадвае афорты Гоі.

Глыбока асабістым суперажываннем вобраза, тонкім настроем вабіць таксама афорт «Сланечнікі», у якім вобраз дзяўчыны авеяны летуценнай задуменнасцю і паэтычнасцю, дасягнутай музыкай лёгкіх штрыхоў, мілагучных ліній, ігрой светлых сонеч-

150. Г. Паплаўскі. Калыханка. З серыі «Час доўгіх нажоў». 1982

ных блікаў, попельных, прыглушаных ценяў і срабрыстых паўтонаў.

Нацыянальны каларыт работ А. Паслядовіч выяўляецца ў багатым, па-сапраўднаму народным змесце, асаблівай сардэчнасці, знешняй стрыманасці і высокай культуры яе графікі, у арганічным зліцці лірыка-паэтычных і манументальных або эпічных рыс.

Пэўная эвалюцыя стылю, мастацкай мовы і нават творчага светапогляду заўважаецца ў эстампах А. Кашкурэвіча, дзе таксама адчуваецца імкненне да большай філасофскай паглыбленасці і абагульнення. Паказальныя афорты «Напалм» (1985), «Генацыд», «Дзень памяці» (абодва 1986). У аркушы «Напалм» буйным планам дадзены твар дзіцяці з павязкай, якая закрывае лоб, вочы — усё, акрамя сухіх акрываўленых губ. Публіцыстычная, амаль плакатная аголенасць задумы прыкметна розніцца ад больш ранніх, «канкрэтных» афортаў А. Кашкурэвіча («Партызанскія маці» і інш.).

У серыі «Гэтае мілае гарадское жыццё» (1989) адчуваецца імкненне мастака пранікнуць у таямніцы складанага, падчас драматычнага сучаснага жыцця горада. У аркушах «Прагулка», «Чалавек у ліфце» і іншых гучыць трывога за лёс чалавека ў сучаснай цывілізацыі, пратэст супраць жорсткасці і абыякавасці людзей. Афорты выкананы эмацыянальна і экспрэсіўна. Жорсткі, калючы сілуэт у кампазіцыйнай пабудове, трывожная нервовая лінія, неспакойны штрых, вастрыня якога акцэнтавана суседнімі напружанымі кантрастамі белага і чорнага,— усе мастацкія сродкі серыі «Гэтае мілае гарадское жыццё» падпарадкаваны вырашэнню тэмы.

Пра асаблівасці творчасці Г. Паплаўскага на новым этапе засведчыла яго персанальная выстаўка, што адбылася ў Мінску ў 1983 г. Жыхары Браслаўшчыны, рыбакі, жнеі, антываенныя аркушы — такі змест новых работ. Графічная форма асобных з іх становіцца некалькі спрошчанай, малюнак набывае рысы ўмоўнасці, якая часам мяжуе з гратэскам. Графік усё часцей звяртаецца да метафары, сімволікі. У мастацкіх адносінах вылучаюцца літаграфіі, зробленыя па матывах твораў В. Быкава (экспанаваліся на выстаўцы «Подзвігу народа жыць у вяках»), серыя літаграфій «Лён Браслаўшчыны» (1982), магчыма, лепшая работа мастака.

Жаданне адысці ад стэрэатыпу, «абнавіць» мову эстампа адчуваецца і ў работах Л. Асецкага. Часцей за іншых творцаў ён звяртаецца да тэмы сучаснасці, адлюстроўваючы яе ў дынамічнай, экспрэсіўнай, часам амаль гратэскавай форме. Для работ мастака разглядаемага перыяду характэрна вострае адчуванне, павышаная экспрэсія, актыўнасць штрыха, плямы, святлоценявых кантрастаў.

У канцы 70-х гадоў — пачатку 80-х гадоў Л. Асецкі стварае два афортныя цыклы: «Балада пра Лаўскі бой» (1979) і «Прыпяцкія мелодыі» (1981). Калі ў першым выразна гучаць трагічныя ноткі, то «Прыпяцкія мелодыі», наадварот, больш мажорныя па эмацыянальным настроі. Графік адлюстроўвае сучаснае жыццё Палесся з яго працоўнымі буднямі, клопатамі і радасцямі. Графічная мова твораў абвострана выразная, мастак умела карыстаецца сілуэтам, кантрастамі, энергічным мантажом. У цыкле «Балада пра Лаўскі бой» Л. Асецкі скарыстаў «мантажную» кампазіцыю, да якой нярэдка звяртаюцца сучасныя мастакі. Супастаўленне ў адзінай вобразна-выяўленчай сістэме рознапачасовых падзей, фігур розных маштабаў, велічынь, багацце тэхнічных прыёмаў, рэльефны малюнак — усё гэта робіць іх прыкметнай з'явай графікі.

У сувязі з 90-годдзем з дня нараджэння М. Багдановіча Л. Асецкі распачаў працу над серыяй «Ад родных ніў» (1981). Тры аркушы —

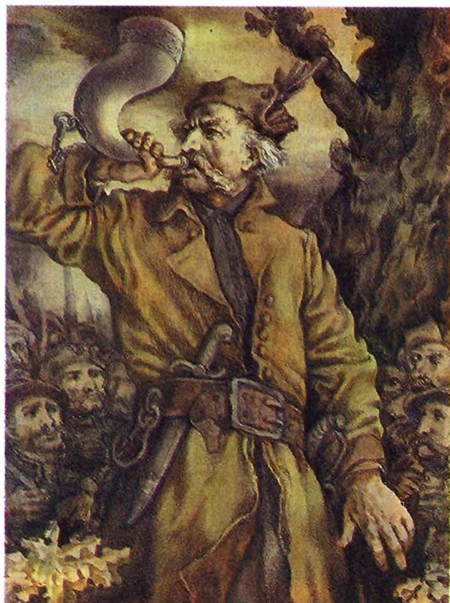
«У завіруху», «Слуцкія ткачыхі» і «Зорка Венера» — экспанаваліся на рэспубліканскай выстаўцы, прысвечанай творчасці песняра. У аснову графічных аркушаў ляглі вершы М. Багдановіча. Іх архітэктоніка дазваляе мастаку стварыць асаблівую рытмічнасць і вобразную пластыку, заснаваную на багатым сэнсавым значэнні слова і музыкі вершаў.

У аркушах серыі «Ад родных ніў» адчуваецца тонкі лірызм, паэтычнасць. У той жа час яны аб'яднаны ўнутраным эмацыянальным настроем. У мяккай плаўнасці сілуэтаў дзяўчат, у асаблівым рытме рухаў іх рук, што ткуць «заміж персідскага узора цвяток радзімы васілька», адчуваецца своеасаблівая музыка вершаў паэта. «Ад родных ніў» — адна з лепшых графічных серый Л. Асецкага, у якой па-новаму раскрыўся свет вобразаў песняра.

Вобразна-філасофскае вырашэнне тэмы (у адрозненне ад «натурнага», «бытавога») характэрна для твораў Л. Асецкага «Памяць» (1984—1985), «Мір планеце» (1986—1987). Гэта — роздум мастака пра гісторыю і сучаснасць, мір, вайну, шчасце і трывогу, клопаты чалавека. Задума і кампазіцыйная будова твораў графіка часам стэрэатыпныя: аголеная фігура на фоне зямнога шара («Мір планеце»), жанчына з дзіцем на фоне сонца («Голас міра» і інш.). Аднак аўтар надзяляе работы вострым эмацыянальным зместам: акцэнтуючы, як бы агаляючы прыёмы разцовага афорта, выкарыстоўваючы ўсю яго танальную гаму — ад ліній і паўтонаў да чорных кантрастных плям і белых блікаў не кранутай разцом паверхні дошкі,— ён удала пазбягае апрабаваных вырашэнняў. Як і ў апошніх серыях А. Кашкурэвіча, у яго творах 80-х гадоў адчуваецца імкненне да сімволікі і алегарычнасці.

Іншым выяўленча-стылістычным ладам вылучаюцца графічныя працы В. Шаранговіча, творы якога

151. В. Шаранговіч. Ілюстрацыя да паэмы А. Міцкевіча «Пан Тадэвуш». 1985



ўпершыню з'явіліся на рэспубліканскіх выстаўках у сярэдзіне 70-х гадоў. У разглядаемы перыяд ён актыўна працуе над графічнай купаліянай. Лепшыя яго эстампы вылучаюцца абагульненым малюнкам, моцнай, амаль скульптурнай лепкай формы. Да работы над купалаўскім цыклам В. Шаранговіч прыступіў, маючы пэўны творчы вопыт: майстэрства мастака шліфавалася ў ілюстрацыях да рамана-хронікі М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1965), кнігі Я. Коласа «З майго летапісу» (1967), паэмы У. Маякоўскага «Уладзімір Ільіч Ленін» (1970) і інш. У 70-я гады больш яскрава акрэслілася творчая індывідуальнасць мастака, яго графічная манера, уласны стыль, для якога характэрны глыбокі рэалізм, пазбаўлены дробязей малюнак (гэтыя якасці ўпершыню выявіліся ў ілюстрацыях да паэмы У. Маякоўскага «Уладзімір Ільіч Ленін»).

Сярод ранніх работ В. Шаранговіча на купалаўскую тэму — літагра-

фія «А хто там ідзе?» (1976), дзе побач з Я. Купалам адлюстраваны Ф. Скарына, С. Будны, В. Цяпінскі і іншыя дзеячы нацыянальнай культуры — сапраўдная галерэя яркіх, графічна выразных персанажаў. Маналітнай напружанасцю кампазіцыі, дзе вобразы даюцца франтальна, як бы «ідуць» на гледача, аркуш нагадвае фрэску. Мастак імкнуўся паказаць вобразы буйным планам, адлюстраваць іх ва ўсёй канкрэтнай асязальнасці і праўдзівасці.

Адзначаныя рысы характэрны і для серыі ілюстрацый да купалаўскіх паэм, над якімі В. Шаранговіч працаваў у 1975—1977 гг. Асобныя з іх успрымаюцца як самастойныя графічныя аркушы, звязаныя з літаратурнай крыніцай нярэдка апасродкавана. Яны сугучныя зместу твораў, хоць і не з'яўляюцца адлюстраваннем канкрэтных эпізодаў. Каб узмацніць іх эмацыянальны змест, графік нярэдка ўводзіць у літаграфію дадатковы колер — насычаны чырвоны («Курган», «Машэка», «Зімою») або блакітна-зялёны («Над ракой Арэсай», «Нікому», «Адплата каханя»).

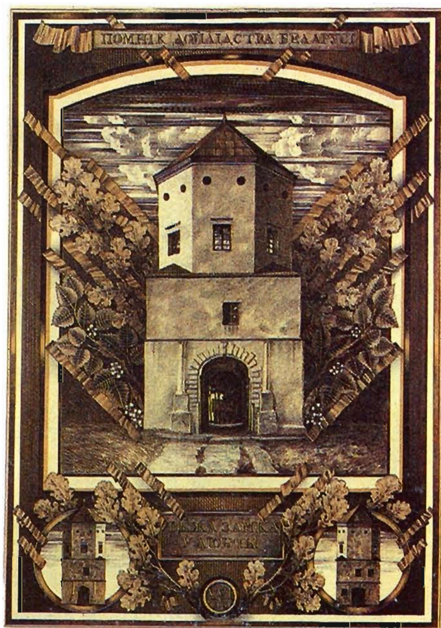
Не ўсе з гэтых аркушаў В. Шаранговіча аднолькавыя па мастацкіх якасцях. Лепшымі з'яўляюцца ілюстрацыі да паэм «Машэка», «Зімою», «Курган», «Яна і я», «Нікому». Выкананыя без вонкавай патэтыкі, яны напоўнены ўнутраным драматызмам. Мастак развіў у іх тое лепшае, што характэрна для графічнай купаліяны Я. Раманоўскага 60-х гадоў.

Прыкметнай з'явай графікі разглядаемага перыяду стала серыя літаграфій У. Басалыгі «Помнікі дойлідства Беларусі» (1977). Графік на працягу некалькіх гадоў распрацоўвае гэту тэму. Крытыкі гаварылі пра залішнюю «дэкаратыўнасць» яго аркушаў, нават пра іх «афарміцельскі» характар. З гэтым часткова можна пагадзіцца. Разам з тым у лепшых творах У. Басалыгі адчуваеш зацікаўленыя адносіны мастака да культурнай спадчыны народа, яго захапленне велічнай прыгажосцю збудаванняў, узведзеных нашымі продкамі. Аўталітаграфіі «Замак у Нясвіжы», «Спас-Праабражэнская царква ў Заслаўі» і «Вежа-замак у Любчы» прыкметна вылучаюцца сталым графічным майстэрствам, тонкасцю, грацыёзнасцю выканання, удалым выкарыстаннем штрыха, фактуры, што падкрэслівае прыемны вумбрыста-карычневы каларыт літаграфій.

Кампазіцыйнае вырашэнне твораў па-свойму вынаходлівае: у межах аднаго аркуша кожны помнік адлюстраваны тройчы, паказаны з усіх бакоў, што дае гледачу магчымасць ацаніць яго архітэктурна-канструкцыйныя і эстэтычна-мастацкія вартасці. «Мантажнасць» кампазіцыі тут не ператвараецца ў рэбус, задума графіка праглядваецца ў літаграфіях ясна і выразна.

Вышэй гаварылася пра тое, што лепшым творам беларускіх графікаў

152. У. Басалыга. Вежа-замак у Любчы. З серыі «Помнікі дойлідства Беларусі». 1977



153. У. Басалыга.
Царква ў Малым Мажэйкаве.
З серыі «Помнікі дойлідства
Беларусі». 1977

154. У. Савіч. Зіма. Стары гасцінец. 1988

уласцівы глыбокі рэалізм. Размова ідзе не пра натуралізм — пасіўны «злепак» з натуры далёкі ад сапраўднага мастацтва. Але жаданне мастака сказаць пра навакольнае жыццё, быт і гісторыю народа, краявіды роднай зямлі нешта зусім пэўнае, выразнае, канкрэтнае, прычым даступнай, зразумелай шырокаму гледачу мовай, заўсёды было і застанецца важнейшай, найбольш істотнай рысай беларускага мастацтва. Імкненне да такога даверлівага дыялогу з гледачом адчуваецца і ў многіх аркушах М. Купавы — аўтара выразных краявідаў («Мінск», 1975; «Навагрудак», 1977), партрэтаў нацыянальных герояў, пісьменнікаў («Кастусь Каліноўскі», 1977; «Дунін-Марцінкевіч», 1979). Яго станковым лінарытам уласціва выяўленчая публіцыстычнасць, якая, аднак, не мае нічога агульнага з плакатнасцю. У лепшых аркушах мастака за стрыманай патэтыкай адчуваеш роздум над гістарычным, асабістым лёсам сваіх герояў, захапленне іх яркім, высакародным жыццём (лінарыт «Кастусь Каліноўскі»).

Плённа працуе У. Савіч — аўтар шматлікіх акварэляў, афортаў, малюнкаў. Звяртаюць на сябе ўвагу афорты з серыі «Бацькаўшчына. Маці» (1982), якія прысвечаны падзеям Вялікай Айчыннай вайны. У іх як бы знітавана ў адзінае цэлае далёкае мінулае народа і суровыя падзеі апошняй вайны. Вобразы беларускіх жанчын — захавальніц адвечных традыцый, якія ўвасабляюць само жыццё,— вырашаны мастаком з вялікім пачуццём павагі і сімпатыі. Удалы і прыём своеасаблівай «аплікацыі», што выкарыстаў мастак у афортах. З дапамогай дадатковага колеру ён як бы выхоплівае

найбольш характэрнае, адметнае, вечнае. Багатая насычанасць тону аркушаў, выразны, як бы «экспромтны» малюнак — станоўчыя якасці гэтай работы.

У адрозненне ад У. Савіча і М. Купавы з іх імкненнем да ўсебаковай рэалістычнай характарыстыкі прадмета адлюстравання М. Селяшчук значна часцей ужывае «мантажную» кампазіцыю, звяртаецца да метафары і асацыятыўнасці. У якасці матэрыялу графік даволі шырока і часам удала выкарыстоўвае фотаздымкі, імкнецца надаць сваім аркушам характар хронікі, дакументальнай дакладнасці адлюстраваных падзей і вобразаў («Характары і абставіны», 1977).

Актыўна выступаюць на вернісажах В. Славук і А. Лапіцкая. Нягледзячы на розніцу мастацкіх манер, іх графічныя аркушы аб'ядноўвае тонкі лірыка-інтымны настрой, паэтызацыя вобразаў.

Ад ілюстрацыі А. Лапіцкая звяртаецца да партрэта («Аўтапартрэт», 1976), сюжэтна-жанравых кампазіцый («Гучаць над Палессем даўнія песні», 1978). Ёй уласцівы беражлівыя адносіны да скарбаў роднай культуры, да нацыянальнага фальклору. У прывабных камерных творах А. Лапіцкай адчуваецца асобная трактоўка пластычных рытмаў, цэльнасць і гармонія вытанчанага, крыху стылізаванага малюнка («Аўтапартрэт»).

Сярод лепшых твораў В. Славука — «Купалаўскія прыгоды» (1976), «Сям'я» (1978). Яго ўлюбёная тэхніка (у ранніх работах) — малюнак тушшу, пяром, у якіх ён

155. А. Лапіцкая. Гучаць над Палессем даўнія песні. 1978

156. Э. Агуновіч. З серыі «Народныя майстры». 1983

Варта адзначыць, што творы асобных сучасных графікаў — Р. Сітніцы, М. Дубравы, часткова М. Купавы, А. Лапіцкай і іншых — злучае ярка выяўлены этнаграфізм, у якім мастакі, магчыма, бачаць адзін са шляхоў у пошуках нацыянальнага стылю.

Лінарыты А. Дэмарына па матывах рамана І. Мележа «Людзі на балоце» («Перадзел», «Будоўля грэблі», «Ля вогнішча») сведчаць пра жаданне графіка знітаваць у адзінае цэлае традыцыі рускага мастацтва з арыгінальнымі сюжэтамі рамана беларускага пісьменніка. Сярод удалых работ у гэтым кірунку — лінарыт «Ля вогнішча», у якім добра перададзены тыпы палешукоў, характэрны вячэрні краявід.

Значную колькасць літаграфій прысвяціў А. Дэмарын графічнаму ўвасабленню твораў класікаў рускай літаратуры (А. Пушкіна, Л. Талстога і інш.). Амаль усе яны выкананы добрасумленна і прафесійна, але сваасягае часам сапраўднай віртуознасці, скрупулёзнасці; мастак старанна, філігранна мадэліруе ўсе дэталі выявы.

Да ліку найбольш таленавітых графікаў належыць Ю. Герасіменка-Жызнеўскі, які жыве і працуе ў Маладзечне. Ужо ранняя яго работа «Партрэт Я. Коласа» (1972) звярнула на сябе ўвагу арыгінальнай трактоўкай вобраза песняра, убачанага і адлюстраванага як бы праз каларытныя персанажы твораў пісьменніка з яркімі народнымі характарамі, прастатой, пачуццём добразычлівага гумару.

Пазней Ю. Герасіменка-Жызнеўскі шмат працаваў над партрэтамі (сярод лепшых — «Кастусь Каліноўскі»), жанравымі кампазіцыямі, ілюстрацыямі, большасць якіх адзначаны рысамі яркай творчай індывідуальнасці (па матывах аповесці В. Быкава «Знак бяды» і інш.).

157. М. Гуршчанкоў. Алеся. Партрэт дачкі. 1980

158. Р. Сітніца. Партрэт Г. І. Гаўрылюк. З серыі «Беларускія народныя ўмельцы». 1984

іх уласных адкрыццяў у галіне зместу і формы ў іх мастак не зрабіў.

Вартыя ўвагі творы беларускіх графікаў на гістарычную тэму. Аднак мастакі нярэдка звяртаюцца да апрабаваных сюжэтаў. У такіх аркушах глядач не знойдзе для сябе нічога новага. Да таго ж у іх часцей за ўсё адлюстраваны толькі гістарычныя падзеі XX ст. Што датычыцца больш ранняга перыяду гісторыі Беларусі, то ён пакуль што распрацаваны ў нашым мастацтве (не толькі графічным) даволі сціпла і малавыразна. Час настойліва патрабуе ўзнімаць новыя, яшчэ не закранутыя пласты роднай гісторыі, адлюстроўваць у графічных серыях яе драматычныя факты, з'явы, падзеі; беларускаму мастацтву патрэбны свае Сурыкавы і Матэйкі.

У жанры партрэта паспяхова працуюць маладыя мастакі М. Будавей (партрэты В. Быкава, У. Караткевіча, Н. Гілевіча) і М. Дубрава («Сялянка», 1985; «Партрэт бацькі», 1980). Яны імкнуцца не толькі паказаць знешняе падабенства партрэтуемых, але і пранікнуць у іх характар, перадаць іх псіхалагічны стан. Лепшыя работы графікаў-партрэтыстаў вабяць натуральнасцю, прастатой і ў той жа час вобразнасцю.

Згаданыя аркушы М. Будавея выкананы ў змешанай тэхніцы. Мастак, вядома, ускладняе фон, напаўняе яго рэаліямі з творчасці пісьменнікаў (напрыклад, партрэт У. Караткевіча), але пры гэтым твор губляе мастацкую каштоўнасць. Партрэты

159. Я. Батальёнак. Старажытныя курганы. З серыі «Лукомльскі край». 1982

160. Г. Шутаў. Мой горад. 1984

маладога графіка сведчаць, аднак, аб добрай прафесійнай школе.

Усё сказанае вышэй датычыць і каляровых літаграфій Р. Сітніцы з вобразамі беларускіх народных майстроў. Гэта — добрасумленна зробленыя творы, у якіх адчуваецца ўважлівае вывучэнне натурнага матэрыялу, любоў да чалавека, захапленне народнай творчасцю.

Графічны пейзаж займае значнае месца ў творчасці М. Карпука, Я. Батальёнка, У. Басалыгі, В. Паўлаўца і інш. Яны ўмела, з цеплынёй адлюстроўваюць куточкі роднага краю, краявіды Беларусі.

Асаблівых творчых удач у пейзажным жанры пакуль няшмат. Досыць часта мы сустракаем або чыста рэпартажныя аркушы (працы В. Садзіна), або «сыры», кампазіцыйна не завершаны твор (акварэлі Г. Сурмы), або добрасумленную, старанную фіксацыю ўбачанага без належнага абагульнення пейзажнага вобраза. Больш удалыя пастэль Я. Батальёнка «Старадаўнія курганы», афорт

161. Н. Паплаўская. Дарога на Слабодку. 1981

162. В. Цітовіч. Удава. 1985

В. Ісакава «Палескі змрок», аўталітаграфія В. Мікіты «Дарога».

Прыкметна вылучаюцца на вернісажах работы Ю. Герасіменкі-Жызнеўскага да аповесці В. Быкава «Знак бяды». Своеасабліва, часам сімвалічна паказана калектывізацыя, вайна, ахвяры фашызму — асноўная праблематыка аповесці пісьменніка, якая адлюстравана ў аркушах «Крыж», «Малітва і праклён», «Сімвал фашызму» і інш. У іх мастак далёкі ад механічна-ілюстрацыйнага пераводу літаратурных вобразаў у выяўленча-зрокавыя; у эмацыянальным ладзе аркушаў адчуваеш трывогу мастака за чалавека, за нашу будучыню.

Пэўная метафарычнасць, «знакавасць» вобразаў была прыкметная і ў папярэднім цыкле Ю. Герасіменкі-Жызнеўскага — ілюстрацыях да «Выбранага» Я. Коласа (1983). У некаторай ступені захоўваючы гэтыя якасці (аркуш «Сімвал фашызму»), здольны мастак у апошняй рабоце больш канкрэтны ў выяўленні сваіх думак і пачуццяў. Гэта, несумненна, сведчыць пра інтэнсіўны творчы рост графіка. Абагульнена-шырокі, пазбаўлены дробязей малюнак, гратэскавая выразнасць ліній, насычанасць тону — адметныя рысы аркушаў Ю. Герасіменкі-Жызнеўскага.

Варта адзначыць трыпціх В. Мікіты па матывах зборніка вершаў У. Караткевіча «Мая Іліяда». У пабудаваных на складанай асацыятыўнасці аўталітаграфіях «Казанне не памірае», «Знову блукаю па вуліцах сініх» і іншых гучаць грамадзянскія тэмы чалавечай годнасці, складанай праблематыкі творчасці, вернасці каханню. Калі Ю. Герасіменка-Жыз-

неўскі рэалізуе большасць сваіх задум у стылі класічнай традыцыйнай графікі, то В. Мікіта свядома звяртаецца да прыёмаў мантажу або калажу. У аўталітаграфіях здольнага і перспектыўнага графіка адчуваецца моц нерастрачанага таленту, прыкметны тэмперамент, неспакойная думка, імкненне да пошуку. І ўсё ж В. Мікіта, думаецца, залішне ўскладняе кампазіцыю сваіх твораў. Але можна спадзявацца, што далейшае развіццё мастака пойдзе па лініі спрашчэння выяўленча-вобразнай структуры.

Гэта датычыць і работ здольнага графіка Р. Сітніцы «Перагортваючы лісты з мінулай вайны» і «Дом 1941 года». Цікава, нават глыбока задуманыя, яны празмерна ўскладненыя кампазіцыйна, разлічаны на доўгае і павольнае «чытанне».

Вядома, графічны аркуш (станковы або кніжны) не патрабуе лабавога, «плакатнага» вырашэння задумы, але разам з тым мастацтва — не рэбус, а адкрытая, гарачая і прамая споведзь творцы перад гледачамі, перад сваімі сучаснікамі.

Увогуле, па-сапраўднаму ацаніць здабыткі маладых наўрад ці магчыма — пра гэта скажа час. Сёння мы з'яўляемся сведкамі пошукаў, а не знаходак. Асобныя творцы (зрэшты, не толькі маладыя) ад важных, нярэдка супярэчлівых праблем сучаснасці адыходзяць у эстэтызаваны, вытанчаны свет сваіх уяўленняў, замыкаюцца ў прывабнай, але крохкай шкарлупіне прафесійных навыкаў і прыёмаў. Такое мастацтва ў лепшым выпадку ставіць пытанні, але не дае на іх адказу. Як дасціпна заўважыў нехта з крытыкаў, маладзёжнае мастацтва становіцца часам «мастацтвам абяцанак» — яно дае абяцанні, але не выконвае іх.

Як істотны недахоп сучаснай беларускай графікі варта адзначыць поўную адсутнасць ксілаграфіі — яе цяпер амаль не існуе ў нашым мастацтве. Тым часам гэта традыцыйны від беларускай (як і ўсёй еўрапейскай) графікі, з якім звязаны ў мінулым лепшыя традыцыі беларускай графічнай школы (дастаткова прыгадаць дрэварыты выданняў Ф. Скарыны, П. Мсціслаўца, С. Собаля, В. Гарабурды, М. Вашчанкі).

Фарміраванне графічнай мастацкай школы, сведкамі якога мы з'яўляемся, не можа быць зведзена толькі да тэхнічных знаходак. Бо тэхніку можна адшліфаваць упартай працай, але яна наўрад ці здольная кампенсаваць халоднасць мастацкай душы, абыякавыя адносіны да жыцця народа. Поспех прыходзіць да мастака толькі тады, калі высокае прафесійнае майстэрства спалучаецца ў яго творы з глыбокім зместам, з грамадзянскай адказнасцю перад сваімі сучаснікамі, перад народам.

* * *

Канец 70-х — пачатак 80-х гадоў — перыяд плённага развіцця беларускай кніжнай ілюстрацыі. Значна павялічыліся колькасць ілюстраваных выданняў, іх тыражы. На пачатку 80-х гадоў у рэспубліцы з поспехам працавалі 11 кніжна-часопісных выдавецтваў. Вядучае месца ў кнігавыдавецкай дзейнасці Беларусі займаюць арыгінальныя мастацкія творы, выпуск якіх ажыццяўляе адно з буйнейшых выдавецтваў — «Мастацкая літаратура». Штогод у рэспубліцы выходзіць у свет больш за 300 назваў раманаў, аповесцей, зборнікаў апавяданняў і вершаў, публіцыстычных твораў агульным тыражом каля 20 мільёнаў экземпляраў. Значная колькасць выданняў ілюструецца.

Вялікую ролю ў развіцці мастацтва кнігі, у паляпшэнні паліграфічнай базы рэспублікі адыграла стварэнне ў 1981 г. спецыялізаванага дзіцячага выдавецтва «Юнацтва». Галоўнай мэтай яго з'явіўся дыферэнцыраваны падыход да выдання кніг для ўсіх узроставых катэгорый чыта-

чоў, паляпшэнне іх літаратурных і мастацка-графічных якасцей.

Творчы цэх беларускіх мастакоў кнігі папоўніўся за апошні час новымі цікавымі імёнамі. Большасць з тых, хто пачаў самастойную працу ў канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў,— выхаванцы Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута.

Пошукі нацыянальна-своеасаблівай, сучаснай па форме вобразна-пластычнай мовы кніжнай ілюстрацыі сталі галоўнымі ў творчасці ўсіх пакаленняў мастакоў кнігі. Сёння ў кніжнай графіцы рэспублікі побач з прызнанымі майстрамі — А. Кашкурэвічам, Г. Паплаўскім, В. Шаранговічам, А. Лось, У. і М. Басалыгамі, А. Дэмарыным працуюць маладыя: У. Савіч, В. Александровіч, В. Славук, Ю. Герасіменка-Жызнеўскі, В. Лукашык, М. Казлоў, А. Лапіцкая, Я. Зельская і інш. Плённа развіваецца творчасць Л. Асецкага, П. Драчова, Ю. Зайцава, У. Пашчасцева, Н. Паплаўскай, Я. Куліка, А. Шэверава, С. Волкава і многіх іншых мастакоў сучаснай беларускай кнігі. Іх сумеснымі намаганнямі беларуская кніжная ілюстрацыя апошняга дзесяцігоддзя набыла большую глыбіню і выразнасць. Актыўна фарміруецца індывідуальны почырк мастакоў, значна ўзрос іх прафесіяналізм. Важнай заваёвай гэтага часу стала агульнае павышэнне мастацкага ўзроўню кнігі, пошук больш ёмістых сродкаў выразнасці.

Усё гэта пераканаўча пацвердзіў шэраг мастацкіх выставак канца 70—80-х гадоў, сярод якіх былі і спецыялізаваныя выстаўкі кніжнай графікі. Добрай традыцыяй сталі міжрэспубліканскія конкурсы Беларусі і Прыбалтыйскіх рэспублік на лепшыя па мастацкім афармленні і паліграфічным выкананні выданні. На іх штогод прадстаўляюцца кнігі, якія атрымліваюць высокія ўзнагароды рэспубліканскіх конкурсаў «Мастацтва кнігі». Беларуская ілюстрацыя набыла значны аўтарытэт і на ўсесаюзных і міжнародных выстаўках, аглядах і конкурсах, дзе неаднойчы адзначаліся яе дасягненні.

163. М. Басалыга. Ілюстрацыя да п'есы А. Вярцінскага «Гефест — сябра Праметэя». 1982

Асноўным у творчасці сучасных беларускіх графікаў стала далейшае ўмацаванне спецыфікі кніжнай ілюстрацыі, разуменне яе як мастацтва сінтэтычнага. Сучасная беларуская кніга ў асноўным вызвалілася ад прамалінейнасці, ілюстрацыйнасці, знешняга дэкаратывізму ранейшых гадоў. Паглыбіўся і ўскладніўся вобразна-пластычны строй кніжнай ілюстрацыі, змяніліся адносіны мастака да літаратурнага твора. Беларускія ілюстратары свабодна імправізуюць, карыстаюцца мовай асацыяцый, сімвалаў і метафар, часцей, чым у папярэднія гады, выкарыстоўваюць складаныя графічныя тэхнікі. Асаблі-

ва відавочныя змены адбыліся ў дзіцячай ілюстрацыі. Акварэль і аловак, тэмпера і гуаш, малюнак пяром, аплікацыя і афорт, лінагравюра і літаграфія — усё гэта з поспехам ужываецца на старонках літаратуры для маленькіх.

У той жа час нельга не адзначыць пэўную пераемнасць у развіцці сучаснай беларускай кніжнай ілюстрацыі. У канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў працягвае развівацца тэндэнцыя «кніжнага дызайну», якая характарызуецца павышанай увагай да канструявання выдання, да цэласнасці ўсіх элементаў яго мастацкай аздобы. Сфарміраваўшыся яшчэ ў папярэдняе дзесяцігоддзе, яна дала плённыя вынікі. Разам з тым адметна выявілася і тэндэнцыя да так званага «раскніжвання» ілюстрацый. Значныя змены эстэтычных крытэрыяў прывялі да таго, што ілюстрацыя атрымала адносную самастойнасць у кнізе. Мастакі гэтага напрамку свядома набліжаюць свае творы да станковых формаў мастацтва. Далёка не заўсёды тэкст і выява звязаны паміж сабой, часцей за ўсё літаратурны твор з'яўляецца толькі падставай для свабоднай імправізацыі мастака.

Яскравы прыклад — творчасць аднаго з вядучых беларускіх мастакоў кнігі А. Кашкурэвіча. Канец 70-х — 80-я гады — час яго творчай сталасці — былі напоўнены напружанай і складанай працай. Кожная новая графічная серыя мастака з'яўлялася значнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі, аказвала ўплыў на развіццё мастацтва кнігі.

Адно з цікавейшых дасягненняў апошніх гадоў — ілюстрацыі да бессмяротнай трагедыі Гётэ «Фаўст». У беларускага майстра было шмат славутых папярэднікаў — твор Гётэ, як вядома, ілюстраваўся неаднойчы,— але А. Кашкурэвіч у дадзеным выпадку таленавіта прадэманстраваў уласнае прачытанне вялікага твора. Супервокладка і шэсць трыпціхаў майстра ствараюць цэласную графічную сюіту, кожная частка якой можа існаваць самастойна. Нездарма выдавецтва «Беларусь» выдала ўсе ілюстрацыі асобным факсімільным альбомам.

Мастак-філосаф, мастак-публіцыст, А. Кашкурэвіч паказвае ў графічных аркушах асабістае бачанне гётэўскіх ідэй. Глыбокія разважанні аб лёсе чалавека ў свеце, дабры і зле, святле і цемры цесна звязаны ў мастака з праблемамі нашага часу. Справа, вядома, не ў знешніх прыкметах часу, не ў тым, што ў развароце на тэму «Ночы Вальпургіі» шабаш ведзьмакоў паказаны як оргія ашалелых істот на фоне аўтамабільнай звалкі, дзе знайсці можна ўсё — і пустыя бутэлькі, і нават зброю. Сучаснасць гэтых твораў — у абвостраных канфліктах, аголеных сутыкненнях антыподаў, у напружаных рытмах, якія ствараюць аснову кожнага графічнага аркуша.

Своеасаблівым працягам тэмы барацьбы Дабра і Зла стала для мастака праца над кнігай А. Адамовіча «Карнікі» (1985). І тут ілюстрацыі існуюць гранічна самастойна — яны нават аб'яднаны ў асобны блок, які папярэднічае тэксту. Мастак зноў дэманструе свой яркі публіцыстычны дар, ён паслядоўна вядзе ўласнае даследаванне прыроды зла, дае пазачасавае філасофскае абагульненне гэтай з'явы. Выяўленчы рад выходзіць далёка за рамкі фабулы. У ілюстрацыях побач існуюць Нерон і Бісмарк, Напалеон і кат Хатыні Дзірлівангер. Пластычнымі сродкамі, выкарыстоўваючы дынамічныя кампазіцыйныя пабудовы, напружаныя танальныя кантрасты, спалучэнні нервовага перарывістага штрыха і суцэльных цёмных залівак, асэнсоўвае мастак складаныя з'явы сучаснага свету. Арганічна ўваходзяць у графічныя аркушы шматлікія сімвалы, глыбокія метафары і алегорыі: уражваюць чытача і нечаканая маленькая малпа на плячы злачынцы, і дзіця, забітае раней, чым народжанае.

164. В. Шаранговіч. Ілюстрацыя да паэмы Я. Купалы «Курган». 1978

Вострым пачуццём сучаснасці пранізаны і цыкл ілюстрацый А. Кашкурэвіча да аповесці Ч. Айтматава «Буранны паўстанак» (1987). Тут адбылося пэўнае супадзенне светаўспрыманняў пісьменніка і мастака. Усхваляваныя разважанні аб адказнасці памяці, аб лёсе роднай зямлі, усведамленне сваіх каранёў атрымалі адпаведнае адлюстраванне ў экспрэсіўных, гранічна эмацыянальных графічных творах мастака.

Яркія ўзоры так званай асацыятыўнай ілюстрацыі спалучаюцца ў творчасці А. Кашкурэвіча з ілюстрацыямі апавядальнымі. Прыклад таму — малюнкі да аповесці П. Броўкі «Донька-Даніэль» (1982). Выкананыя сепіяй, яны знаходзяцца ў цеснай сувязі з тэкстам. Невялікія апавяданні пра «маленькага» чалавека, на лёс якога выпалі вялікія гістарычныя падзеі, натхнілі мастака на стварэнне кадзіва цэльных і запамінальных твораў. Нібы ўмелы рэжысёр, будуе А. Кашкурэвіч ілюстрацыйны рад кнігі. Чаргаванне паласных і паўпаласных ілюстрацый надае твору пэўны напружаны рытм. Драматычныя, нават трагічныя эпізоды змяняюцца лірычнымі матывамі. Бясспрэчная ўдача мастака — вобраз галоўнага героя, чалавека наіўнага і бясконца мудрага. Яго старанна распрацаваны, псіхалагічна дакладны партрэт не можа не выклікаць глыбокіх сімпатый чытача.

Пэўную самастойнасць ілюстрацыі ў сістэме мастацкага аздаблення кнігі можна заўважыць і ў творчасці другога беларускага мастака-графіка — В. Шаранговіча. Адна з любімых тэм мастака — купалаўская паэзія, да якой ён часта звяртаецца. У выніку з'явіліся ілюстрацыі да купалаўскіх «Паэм» (1978), «Адвечнай песні» (1981), якія можна лічыць ці не найбольш удалым прыкладам сучаснай інтэрпрэтацыі нацыянальнай класікі ў беларускай графіцы.

Цікава прасачыць, як змянялася вобразна-пластычная выяўленчая мова мастака. Простая, лаканічная, нават лапідарная ў дыпломнай рабоце, яна паступова набывала псіхалагічную глыбіню, вастрыню характарыстык, фармальна-пластычнае багацце. Ілюстрацыі В. Шаранговіча, як правіла, пабудаваны на паказе барацьбы процілеглых, здавалася б, зусім не сумяшчальных сіл. Велічныя, магутныя ў сваёй маральнай і фізічнай моцы, купалаўскія персанажы ў адлюстраванні мастака нібы вырастаюць з роднай зямлі, з'яўляюцца яе арганічнай і неад'емнай часткай. Дакладна выяўленая, амаль скульптурная форма надае ім урачыстую эпічнасць. Але ў той жа час В. Шаранговіч імкнецца да адкрытага паказу эмоцый, іх высокай трагедыйнай напружанасці. Гэта супярэчнасць паміж эпічным і эмацыянальным і надае вобразам тую вастрыню, якая прываблівае нас у творах В. Шаранговіча.

165. В. Шаранговіч.
Ілюстрацыя да паэмы А. Міцкевіча
«Пан Тадэвуш». 1985

Ілюстрацыі, размешчаныя на асобных аркушах, часта маюць падкрэслена станковы характар. Іх лёгка ўявіць у выглядзе жывапіснага палатна ці насценнага роспісу, што, аднак, не перашкаджае іх арганічнаму існаванню ў кнізе. Вельмі складанай была для мастака праца над ілюстрацыямі да «Маніфеста камуністычнай партыі» К. Маркса і Ф. Энгельса (1982). Асноўным матывам яго графічных работ стала тэма класавай барацьбы пралетарыята. Выкананыя ў характэрнай для мастака манументальна-эпічнай манеры, літаграфіі вылучаюцца рэвалюцыйным пафасам, сугучным літаратурнаму твору.

Па-новаму, незвычайна праілюстраваў В. Шаранговіч паэму А. Міцкевіча «Пан Тадэвуш» (1985). Ва ўсе часы славуты твор вялікага паэта лічыўся энцыклапедыяй жыцця польскай шляхты пачатку XIX ст.; ён як бы падштурхоўваў ілюстратараў да стварэння падрабязных інтэр'ерных сцэн. Для В. Шаранговіча галоўнымі сталі вобразы дзеючых асоб. Іх пачуцці і думкі, якія выяўляюцца ў сутыкненні характараў, у дакладна адшуканых позах і жэстах, не могуць не крануць чытача. Мяккасці і лірычнасці паэтычнай інтанацыі адпавядае і стрыманая, вытанчаная па колеры гама акварэляў мастака.

166. Г. Паплаўскі. Ілюстрацыя да паэмы Я. Купалы «Яна і я». 1978

Для вядомага беларускага графіка Г. Паплаўскага канец 70-х — пачатак 80-х гадоў стаў часам сур'ёзнай працы над беларускай класічнай літаратурай. Ілюстрацыі да паэмы Янкі Купалы «Яна і я» (1978), зборніка беларускіх легенд «Дрэва кахання» (1980), «Выбранага» Якуба Коласа (1983) — найбольш значныя творы мастака. Паслядоўна развіваючы тэндэнцыі, закладзеныя ў папярэдні час, Г. Паплаўскі перш за ўсё імкнецца да арганічнага спалучэння ўсіх элементаў графічнага аздаблення сваіх выданняў. Ён, як правіла, прымае непасрэдны ўдзел у стварэнні макета кнігі, удзельнічае ў выбары шрыфту, працуе не толькі над ілюстрацыямі, але і над застаўкамі, буквіцамі, канцоўкамі. Аб'яднаныя рукой майстра ў адзіны кніжны арганізм, яны ствараюць уражанне выключнай эстэтычнай цэласнасці.

Дыпломам першай ступені былі адзначаны на Усесаюзным конкурсе кнігі ілюстрацыі Г. Паплаўскага да купалаўскай паэмы «Яна і я». Пазачасавы аповяд аб вечнай прыгажосці кахання, аб жыцці народа, што цячэ ў непарыўнай сувязі з жыццём прыроды, натхніў майстра на стварэнне глыбока лірычных графічных аркушаў. Разваротныя ілюстрацыі, выкананыя ў тэхніцы афорта, дакладна адлюстроўваюць паэтычны тэкст, ствараюць адпаведны настрой. Г. Паплаўскі тонка адчувае рытм узнёслых паэтычных радкоў — таму ў яго ілюстрацыях сустракаецца матыў узлёту, якому падпарадкаваны і імклівы рух птушкі, і павольны ўзыход сонца.

Глыбокая павага да прадметаў старога народнага побыту, захапленне іх прыгажосцю, якія ўвогуле характэрныя для яго творчасці, набылі асаблівую выразнасць у ілюстрацыях

Г. і Н. Паплаўскіх да зборніка «Дрэва кахання». Выявы дубовага лісця, ручнікоў, калаўрота, глякоў маюць у застаўках сімвалічны сэнс, неад'емны ад зместу твора. Удалай з'яўляецца двухчасткавая кампазіцыйная пабудова афортаў: спалучэнне верхняга фрыза і ніжняй асноўнай выявы дае багатыя магчымасці для ўсебаковага адлюстравання кожнага сюжэта.

Творчасці Г. Паплаўскага заўсёды была блізкая гераічная тэма. Аб гэтым, у прыватнасці, сведчаць літаграфіі мастака да зборніка аповесцей В. Быкава (1978). Тут ілюстратар свядома ідзе ўслед за пісьменнікам. Адвяргаючы ўсё другараднае, ён канцэнтруе ўвагу на галоўным — на чалавеку, яго маральным выбары ў экстрэмальных абставінах. Г. Паплаўскі, які паслядоўна адзначае асноўныя кульмінацыйныя моманты жыцця літаратурных герояў, стварае асобны, графічны свет, у якім з асаблівай вастрынёй паказана сутыкненне высокага і нізкага, гераічнага і трагічнага.

Аголеная суровасць жыцця, драматычная барацьба паміж жыццём і смерцю, чорным і белым складаюць галоўны канфлікт ілюстрацый Г. Паплаўскага да «Слова пра паход Ігаравы» (1984), які мастак асэнсоўвае як народную драму. У кніжных разваротах асноўную ўвагу ён канцэнтруе на галоўных персанажах, старонкавыя ілюстрацыі цалкам аддадзены ва ўладу народных вобразаў. Побач

167. І. Немагай. Ілюстрацыя да аповесці В. Быкава «Альпійская балада». 1976

168. А. Лось. Ілюстрацыя да «Слова пра паход Ігаравы». 1984

з Баянам, князем Ігарам, Яраслаўнай паўстаюць воіны каля разбуранага ачага, дзяўчаты ў палоне, званар на званіцы, які страсна заклікае суайчыннікаў на барацьбу. Менавіта іх вачыма, праз іх светаўспрыманне адлюстроўвае мастак падзеі далёкіх часоў.

Да 800-годдзя стварэння «Слова пра паход Ігаравы» было ажыццёўлена выданне гэтага твора з ілюстрацыямі А. Лось. У беларускай мастачкі быў шэраг знакамітых папярэднікаў — гэты твор ілюстравалі У. Фаворскі, І. Голікаў, А. Аляксееў, Г. Якутовіч і інш. Яе задача ўскладнялася тым, што выданне ўключала ў сябе не толькі тэкст на старажытнарускай мове, але і пераклады на сучасную рускую, беларускую і ўкраінскую. Але, нягледзячы на гэта, А. Лось здолела стварыць самастойны, высокамастацкі твор. Не саступаючы Г. Паплаўскаму ў паказе напружанасці і драматызму барацьбы з полаўцамі, А. Лось дабілася высокай паэтычнасці сваіх работ. Стыхійная моц адчуваецца ў кожным аркушы. Тут на роўных суіснуюць людзі і птушкі, жывёлы і дрэвы, неба і воблакі. Трохколеравыя літаграфіі адлюстроўваюць асноўныя моманты «Слова...», ствараюць паэтычна-манументальнае аблічча далёкай эпохі.

Як і ў папярэдняе дзесяцігоддзе, асноўную ўвагу ўдзяляе А. Лось ілюстраванню кніг для дзяцей. Творчая манера, якая сфарміравалася пад непасрэдным уплывам народнага мастацтва, набыла ў апошні час яшчэ большую сталасць. Ілюстрацыі А. Лось, дакладна зарыентаваныя на дзіцячае ўспрыманне, радуюць яркім колеравым вырашэннем, кампазіцыйнай яснасцю, канкрэтнасцю вобразаў і жыццярадаснасцю. Менавіта такімі атрымаліся ілюстрацыі да калыханак і лічылак у дзіцячым зборніку «Ладачкі-ладкі» (1977). Выкананыя тэмперай, яны ствараюць ураджанне буйнога, святочнага цвіцення. А. Лось дэманструе свой зайздросны каларыстычны дар. Яе густы шчыльны колер маляўніча і шчодра раскінуты па кніжных старонках.

На пачатку 80-х гадоў выдавецтва «Юнацтва» падрыхтавала да друку зборнік беларускіх народных фантастычных, гераічных, бытавых казак. Незвычайнай цэльнасці гэтага выдання спрыяла тое, што А. Лось выканала да яго не толькі ілюстрацыі, але і вокладку, форзац, франтыспіс, шмарцітулы, застаўкі і канцоўкі. Скампанаваныя ў свабоднай «імправізацыйнай» манеры, аб'яднаныя ў адзіны ансамбль, усе элементы кніжнага аздаблення раскрываюць юнаму чытачу чароўную прыгажосць і багацце народнага светаўспрымання.

Па матывах беларускага фальклору створаны і ілюстрацыі А. Лось да зборніка скорагаворак «Шёл Егор через двор» (1980), «Дятел дуб долбил», «Іван Світаннік» (абодва 1982).

Аб плённай працы мастачкі ў апошнія гады ярка сведчаць яе творы да вершаў Д. Бічэль-Загнетавай, К. Буйло, Н. Гілевіча і інш. Цікавай, як заўсёды жывапіснай і яркай стала аўтарская кніжка «Дзесяць дзён у Барку» (1984), якая прадэманстравала не толькі мастацкія, але і літаратурныя здольнасці А. Лось.

Новы імпульс атрымала і творчасць другой вядомай беларускай

мастачкі дзіцячай кнігі — Н. Паплаўскай. Паэтычнасць, мяккі лірызм, празрыстая яснасць выяўленчай мовы, уласцівыя яе творам 60-х — пачатку 70-х гадоў, набылі ў апошнія гады асаблівую выразнасць. Стрыманыя, вытанчаныя па колеры ілюстрацыі Н. Паплаўскай да вядомых літаратурных казак Р. Кіплінга, Ш. Перо, В. Гаўфа, А. Ліндгрэн разлічаны на доўгае і ўважлівае разгляданне. Н. Паплаўская з захапленнем малюе дакладныя гістарычныя і этнаграфічныя дэталі. Яна па-майстэрску кампануе ілюстрацыі, стварае складаную па пабудове ўмоўную кніжную прастору, у якой казачнае і рэальнае спалучаюцца надзіва ўдала.

Шмат увагі надае Н. Паплаўская графічнаму адзінству сваіх выданняў. Яе шматлікія застаўкі, канцоўкі, малюнкі на палях ствараюць пэўны рытмічны рад, умела канцэнтруюць увагу маленькага гледача.

Такі ж «рэжысёрскі» падыход да стварэння кнігі, цікавасць да праблем яе архітэктонікі, заснаваных на мастацкім адзінстве ўсіх канструктыўных і выяўленчых элементаў, дэманструе Я. Кулік у ілюстрацыях да паэмы М. Гусоўскага «Песня пра зубра» (1980). Малюнкі мастака — прыклады ўдалай стылізацыі пад старажытную гравюру ў беларускай кнізе.

169. Я. Кулік. Ілюстрацыя да паэмы М. Гусоўскага «Песня пра зубра». 1980

Шмат працуе над ілюстраваннем беларускай класікі М. Басалыга. Сярод яго работ анталогія «Беларуская балада» (1978), зборнік вершаў А. Лойкі «Скрыжалі» (1981), паэма Я. Купалы «Курган» (1987) і інш. У іх адчуваецца захопленасць мастака літаратурным матэрыялам, дакладнае пранікненне ў яго сутнасць, уменне весці няспешны дыялог з чытачом. Ён, як правіла, пазбягае паказу глыбокай прасторы, набліжае сваіх персанажаў да пярэдняга плана, канцэнтруючы на іх усю ўвагу гледачоў. Асабліва ўдалымі з'яўляюцца яго жаночыя вобразы. Аркушы да паэмы «Яна і я», вершаў «Алеся», «Над калыскай» (Янка Купала. Выбранае, 1982) уражваюць сваёй узнёслай паэтычнасцю, пэўнай псіхалагічнай глыбінёй, фармальна-пластычным багаццем.

Над ілюстраваннем беларускага фальклору для дзяцей працуе У. Басалыга. Ён удзельнічаў у стварэнні зборніка «Ладачкі-ладкі» разам з А. Лось і Н. Паплаўскай. Шырока выкарыстоўваючы багатыя матывы народнай арнаментыкі, мастак з захапленнем малюе жывёл і птушак. Святочным, яркім, сапраўды казачным атрымаўся ў яго цудоўны «коньагонь» у ілюстрацыі да верша «Паеду ў дарожку». Своеасаблівым працягам фальклорнай тэмы сталі ілюстрацыі У. Басалыгі да народных казак «Пану — навука» (1979), «Дзяцел, лісіца і варона» (1983), «Пшанічны каласок» (1985) і інш.

Узаемасувязь знешніх і ўнутраных элементаў мастацкай формы прыцягвае ўвагу П. Драчова, Э. Агуновіча, А. Дэмарына. Плённа працуюць у ілюстрацыі Ю. Зайцаў,

А. Шэвераў, П. Калінін, І. Пратасеня, В. Тарасаў і многія іншыя мастакі сярэдняга пакалення, якія ў асноўным і забяспечваюць высокі мастацкі ўзровень сучаснай беларускай ілюстраванай кнігі.

Нельга не заўважыць, аднак, што самыя цікавыя дасягненні ў галіне кніжнай графікі на пачатку 80-х гадоў належаць мастакам малодшага пакалення. Менавіта ў іх творчасці назіраюцца значныя эстэтычныя змены, яны шукаюць новых падыходаў да літаратурных твораў, смела эксперыментуюць з колерам і прасторай. Паказальна, што найбольш паслядоўнымі былі такія пошукі ў дзіцячай кніжнай ілюстрацыі.

Адна з першых дзіцячых кніг мастака М. Селяшчука — латышская народная казка «Як бондар перахітрыў ваўка, мядзведзя і зайца» (1980), у якой ілюстратар паспяхова выкарыстоўвае гранічна ўмоўную прастору, умоўны колер. Ён нібы гуляе з дзецьмі ў вясёлую гульню, дзе ўсё, як і павінна быць у гульні, не па-сапраўднаму, а «як знарок».

Пры ілюстраванні беларускіх загадак, прымавак, пацешак у зборніку А. Клышкі «Вярэнька загадак» (1982) М. Селяшчук смела аб'ядноўвае ў адной кампазіцыі некалькі сюжэтаў. У алагізме такіх стылявых, часавых, эстэтычных сутыкненняў ёсць, безумоўна, і водгук алагізму саміх загадак, якія набылі такім чынам адпаведнае ўвасабленне.

Адна з самых цікавых работ мастака — ілюстрацыі да зборніка беларускіх народных гераічных і фантастычных казак «Бацькаў дар» (1984). У адрозненне ад сваіх папярэднікаў М. Селяшчук свядома адмаўляецца ад увасаблення сюжэтаў. Замест гэтага мастак літаральна агортвае нас светам народнай фантазіі. Шчодра насяляючы старонкі кнігі выдуманымі істотамі — страшэннымі і забаўнымі адначасова,— М. Селяшчук паказвае іх у амаль парадаксальным адзінстве з прыродай. Цмокі лётаюць над бяскрайнімі прасторамі палёў, вадзянікі хаваюцца ў ціхіх затоках, ведзьмы выглядаюць з-пад вытанчана-пяшчотных кветак. І напэўна, менавіта гэтыя іх складаныя ўзаемаадносіны з навакольным светам — процілегласць і адзінства — і ёсць той галоўны канфлікт, на якім будуе М. Селяшчук сваю кнігу.

Поўнае адмаўленне ад апавядальнасці, злучэнне, здавалася б, незлучальнага, выразна арыентаванае на тое, каб выклікаць у душы гледача складаныя асацыяцыі,— гэтыя прыёмы трывала ўсталяваліся ў кнізе для дзяцей.

Асацыятыўнымі з'яўляюцца і ілюстрацыі М. Селяшчука да казкі «Прагны багацей» (1986). Прыгожы вытанчаны карагод ліній і формаў, тонкае колеравае вырашэнне — усё сведчыць аб высокім прафесіяналізме мастака. Але часам цяжка нават зразумець, якое слова ці сюжэтны ход падштурхнулі мастакоўскую фантазію. У прынцыпе выяўленчы рад такой ілюстрацыі не разлічаны на прамую дэшыфроўку, што не заўсёды адпавядае канкрэтнасці дзіцячага мыслення.

Працуе мастак і ў «дарослай» кнізе. М. Селяшчук праілюстраваў зборнік вершаў Янкі Сіпакова «Усміхніся мне» (1984), кнігу Алега Лойкі «Як агонь, як вада...» (1984), мініяцюрнае выданне «Санетаў смутку» Франца Прэшэрна (1987) і інш. Ствараючы так званую асацыятыўную ілюстрацыю, мастак і тут дэманструе багацце і разнастайнасць свайго творчага ўяўлення. І сціплыя чорна-белыя малюнкі да вершаў Янкі Сіпакова, і жывапісна-таямнічыя акварэлі да рамана-эсэ Алега Лойкі ўражваюць перш за ўсё сваёй цэльнасцю. Ілюстрацыі, размешчаныя на асобных аркушах, у большасці пабудаваны на адзінстве-процілегласці галоўнага героя і яго асяроддзя, фону, які ў дадзеным выпадку адыгрывае ці не галоўную ролю. Яны сталі прыкметнай з'явай у сучаснай бела-

рускай ілюстрацыі, аказалі пэўны ўплыў на развіццё жанру.

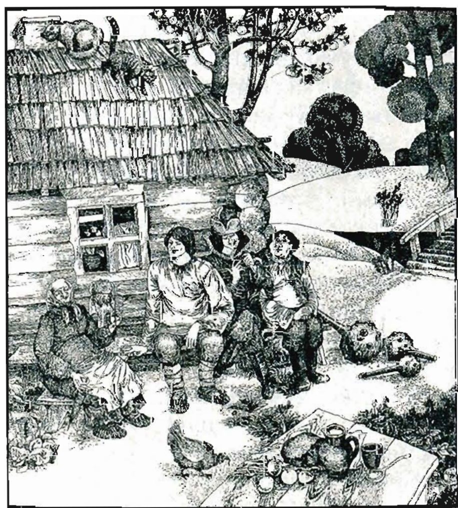
Цікава і разнастайна развівалася на мяжы 70—80-х гадоў творчасць мастака Ю. Герасіменкі-Жызнеўскага. Тонкія, пазбаўленыя знешніх эфектаў ілюстрацыі майстра сугучныя вершаваным радкам. Найбольш удалымі з'яўляюцца яго работы да паэмы Васіля Зуёнка «Маўчанне травы» (1980), «Выбранага» Якуба Коласа (1981, разам з А. Шэверавым). І калі ў першай мастак здолеў дабіцца выключнай лаканічнасці, то ў ілюстрацыях да коласаўскіх вершаў ён уражвае дакладнай завершанасцю сваіх твораў. Абраўшы сціплую карандашную тэхніку, Ю. Герасіменка-Жызнеўскі і А. Шэвераў выканалі глыбокія па задуме, вытанчаныя па колеры, багатыя па фактуры графічныя аркушы. Партрэт песняра — адзіная фігурная ілюстрацыя кнігі. Хараство коласаўскай паэзіі, яе мудрасць перадаюцца мастакамі праз простыя рэчы сялянскага побыт., навакольнага свету, якія па волі ілюстратараў ператвараюцца ў значныя сімвалы эпохі.

170. В. Мікіта. Ілюстрацыя да кнігі А. Грачанікава «Жывая вада». 1983

Шмат працуе Ю. Герасіменка-Жызнеўскі і ў дзіцячай кнізе. Тонкае разуменне народнага мастацтва, захапленне ім відавочныя ў адной з лепшых работ майстра — ілюстрацыях да кніжкі В. Віткі «Казкі і краскі» (1984). Аднак не толькі вершы паэта, прысвечаныя разнастайным лясным і палявым раслінам, натхнілі мастака на непасрэднае адлюстраванне гэтых прыродных формаў. Любві да роднай зямлі, павазе да яе сціплых кветак мастак вучыць сваіх гледачоў праз хараство народнага мастацтва. Ілюстрацыі кнігі, выкананыя ў прыгожых светлых тонах, нагадваюць і славутую разьбу па дрэве, і вырабы з саломкі, і прадметы народнага ткацтва, і беларускі керамічны посуд. Валодаючы бясспрэчным кампазіцыйным дарам, Ю. Герасіменка-Жызнеўскі тактоўна і ўдала спалучае ўсе свае выявы са шрыфтам.

Нягледзячы на пэўную стылізацыю, ілюстрацыі мастака не пазбаўлены і неабходнай у дзіцячай кнізе пазнавальнасці. Маленькія гледачы абавязкова запомняць рэальны выгляд і лісахвоста, што намаляваны побач з рыжай лісой, і казлабарода, якога мастак змясціў разам са смешнай казой, і кацінай мяты, што здаец-

171. В. Славук. Ілюстрацыя да беларускай народнай казкі «Удовін сын». 1980



ца неад'емнай ад важнага самавітага ката.

Дыяпазон творчых інтарэсаў Т. Беразенскай дастаткова шырокі, аднак пастаяннае захапленне мастачкі — дзіцячая кніга, казкі пра жывёл. Тут ілюстратар не толькі павінен абудзіць у душы маленькага чытача любоў да «братоў нашых малодшых», але і знайсці тую ступень умоўнасці, якая б дазволіла казачным персанажам заставацца натуральнымі: зберагчы ўсе свае заалагічныя асаблівасці і ў той жа час размаўляць і дзейнічаць, як людзі.

Удала вырашыла гэтую задачу мастачка ў ілюстрацыях да беларускай народнай казкі «Лісіца-хітрыца» (1978). Т. Беразенская стварыла казку непаўторнага хараства народных строяў, удала ўжываючы матывы нацыянальнага арнаменту, дала выявы прадметаў колішняга побыту. Пры гэтым мастачка шчасліва пазбегла празмернага этнаграфізму, цытат з рэчаіснасці. Дзякуючы перапрацаванасці, пераасэнсаванасці кожная дэталь, сапраўдная рэч у кнізе набылі непаўторную казачную абаяльнасць.

На высокім прафесійным узроўні зроблены ілюстрацыі да беларускай народнай песенькі «Сядзіць мядзведзь на калодзе» (1982). Складаны літаратурны матэрыял — скорагаворкі — лёг у аснову зборніка «Мама мышка сушыла шышкі» (1983). Кароткія афарыстычныя выказванні, то смешныя і немудрагелістыя, то нечакана алагічныя, прадвызначылі асаблівую выразнасць ілюстрацый Т. Беразенскай. Мастачка выкарыстала складаныя ракурсы, адкрыты колер, свядома ўжыла прыём спалучэння яўна незлучальнага. Мышкі з доўгімі распушчанымі валасамі, кошка з кудзеркамі, карова ў каптурыку з карункамі — вобразы несумненна эфектныя і нечаканыя, хоць часам і губляюць непасрэднасць, так неабходную маленькаму гледачу.

Казкі пра жывёл — вядучая тэма творчасці Н. Суставай. Дзве яе работы — ілюстрацыі да гвінейскай народнай казкі «Як трусік проса сеяў» (1980) і індыйскай казкі «Пра мышаня, якое было кошкай, сабакам і тыграм» (1981) былі выдадзены ў масавай дзіцячай серыі «Казка за казкай». Невысокі гатунак паперы, абмежаваная колькасць ілюстрацый не перашкодзілі Н. Суставай стварыць яркія, глыбока індывідуальныя творы.

Пабудаваныя на смелым спалучэнні буйных планаў і арнаментальных матываў, ілюстрацыі гвінейскай казкі ўражваюць сваім каларытам. Менавіта праз колер — цёплы, насычаны, нібы нагрэты гарачым афрыканскім сонцам — перадае Н. Сустава непаўторную атмасферу далёкай краіны, дзе жывуць дабрадушныя бэзавыя сланы, марудлівыя фіялетавыя бегемоты, маленькія рознакаляровыя птушкі. Сціплыя чорна-белыя малюнкі мастачкі да нанайскіх казак «Айога» (1984) знаёмяць маленькіх чытачоў з прадметамі старога нанайскага побыту, з цудоўным па прыгажосці нацыянальным адзеннем. Багатая разнастайнасць, своеасаблівасць і непаўторнасць фальклору народаў СССР — галоўная тэма ілюстрацый Н. Суставай да зборніка «Сакрэт шчасця» (1986).

Адметным анімалістычным дарам бясспрэчна валодае і Я. Зельская, якая аформіла за апошняе дзесяцігоддзе некалькі цікавых дзіцячых кніг. Мэтанакіраванае выкарыстанне фактуры як значнага сродку мастацкай выразнасці, паслядоўная праца над каларытам твораў, прастата і дасканаласць кампазіцыйных пабудоў — усё гэта прываблівае чытачоў у ілюстрацыях да вершаў Н. Галіноўскай «Мой дзень» (1977), кнігі В. Лукшы «Лета круглы год» (1978), М. Галянавай «Пра сініцу з какосавага доміка» (1979), казкі «Залатая ластаўка» (1982), кнігі Я. Крамко «Звяры таксама плачуць» (1985) і г. д.

Шырокае выкарыстанне алегорыі,

сімвала, метафары — не адзіная тэндэнцыя ў сучаснай ілюстрацыі рэспублікі. Працягвае існаваць і так званая апавядальная ілюстрацыя. У ёй з поспехам працуюць А. Дэмарын (І. Шамякін. «Сцягі над штыкамі», 1976), Э. Агуновіч (А. Астрэйка. «Прыгоды дзеда Міхеда», 1975), І. Давідовіч (І. Чыгрынаў. «Плач перапёлкі», 1977), Ю. Пучынскі (М. Парахневіч. «Тваё і маё маленства», 1978), А. Замай (П. Ткачоў. «У час світальнай зоркі», 1980) і многія іншыя мастакі. Цікава, што традыцыйная апавядальная ілюстрацыя набыла ў гэты час і новыя якасці.

Яркі прыклад — творчасць В. Славука. Багата адораны ад прыроды, мастак адразу знайшоў свой, гранічна індывідуальны творчы почырк, творы яго з самых першых крокаў прыцягвалі да сябе ўвагу гледачоў і мастацтвазнаўцаў. Шырокую вядомасць атрымалі два графічныя цыклы В. Славука — ілюстрацыі да беларускіх народных казак «Удовін сын» (1980) і «Піліпка-сынок» (1983).

Своеасаблівыя і запамінальныя малюнкі мастака, здаецца, цалкам супрацьлеглыя творам майстроў так званага асацыятыўнага напрамку. Калі там — складаныя камбінацыі тэм і вобразаў, стварэнне дастаткова ўмоўнай кніжнай прасторы, у якой спалучаюцца тэкст і выява, то тут — паслядоўны пераказ, які ўключае ў сябе ўсе перыпетыі сюжэта, строгае раздзяленне тэксту і выявы. Нарэшце, калі там акцэнт робіцца на яркасць, эфектнасць, то тут мы бачым здзіўляючую сціпласць у выбары вобразна-пластычных сродкаў, за якой стаіць высокае графічнае майстэрства.

Абраўшы цікавую і працаёмкую тэхніку — туш, пяро, В. Славук дасягнуў у ёй гранічнай выразнасці. Простым чорна-белым малюнкам (дзе-нідзе падфарбаваным) мастак пераканаўча паказвае нам цікавыя падрабязнасці ў інтэр'еры хаткі Бабы Ягі («Піліпка-сынок»), у гульнях малых дракончыкаў («Удовін сын») і г. д.

Ілюстратар надае дадатковы сэнс шматлікім дэталям у сваіх творах. Тая ж хата злой чараўніцы здзіўляе гледача падрабязным, нават любоўным адлюстраваннем прадметаў старога сялянскага побыту. Гліняны посуд, посцілкі і ручнікі пазбаўлены празмернай этнаграфічнасці. В. Славук паказвае маленькаму чытачу шмат займальных прадметаў так, быццам упершыню адкрывае іх свет. І апавядальнасць мастака істотна адрозніваецца ад апавядальнасці яго папярэднікаў — мастакоў 50-х гадоў, у некаторых работах якіх сёння кідаецца ў вочы сумная дыдактыка. Наяўнасць пэўнай дыстанцыі паміж мастаком і чытачом, лёгкая іранічнасць аўтара ў адносінах да сваіх герояў вылучае творчасць В. Славука.

Удала знойдзеная кампазіцыйная пабудова кніг, іх яркая вобразнасць, высокае графічнае майстэрства В. Славука садзейнічалі поспеху названых выданняў. У 1981 г. на Усесаюзным конкурсе кнігі беларуская народная казка «Удовін сын» у ілюстрацыях мастака атрымала дыплом другой ступені.

Майстар працуе ў галіне кніжнай ілюстрацыі вельмі плённа. За апошнія гады В. Славук праілюстраваў шмат разнастайных твораў, сярод якіх «Айвенга» В. Скота (1978), «Энеіда навыварат», «Тарас на Парнасе» (1983), «Казкі замежных пісьменнікаў» (1986) і інш. На жаль, не заўсёды філіграння выкананыя графічныя аркушы мастака маюць дакладна вызначанага адрасата. Здаецца, не на дзяцей у першую чаргу, а на дарослых разлічана ўся гэта жудасная ў сваёй стыхійнай моцы нечысць, якая асабліва ўражвае ў творах В. Славука.

А вось у ілюстрацыях мастака да кнігі Ю. Брэзана «Чорны млын» (1984) адбылося поўнае супадзенне

светаўспрыманняў мастака і пісьменніка. Аповесць-казка, дзе жыццёвая праўда з гісторыі лужыцкіх сербаў спалучаецца з фантазіяй, дала магчымасць мастаку ў поўнай меры праявіць свой неардынарны талент, стварыць моцныя, сапраўды народныя вобразы. Кніга ўражвае сваёй выключнай цэльнасцю. Усё ў ёй — ад супервокладкі да апошняй застаўкі — выканана на высокім мастацкім узроўні, з тонкім густам. Строгія гранёныя васьмікутныя рамкі, у якіх размяшчаюцца тэкст і ілюстрацыі, з'яўляюцца своеасаблівым «модулем», які рытмічна арганізуе ўсю кнігу, садзейнічае ўдаламу спалучэнню элементаў кніжнага аздаблення. Разнастайныя, багатыя па фактуры творы В. Славука нібы ўсе сплецены з вытанчаных па форме графічных карункаў: здаецца, што паверхня кніжнага аркуша пераліваецца ўсімі адценнямі чорна-шэрага колеру.

Спробай выйсці за прывычныя межы свайго творчага амплуа стала кніга Р. Барадуліна «Кошки в лукошке» (1985), дзе В. Славук адмаўляецца ад станковых па сутнасці ілюстрацый і стварае ўмоўную кніжную прастору, якая з поспехам аб'ядноўвае і тэкст, і выяву.

У ілюстрацыях да вершаў В. Лукшы «Чароўны камень» (1987) мастак упершыню ў сваёй творчасці замест стрыманага, сціплага каларыту смела ўжывае яркі, гучны колер. Аб цікавых вобразна-пластычных пошуках мастака сведчаць таксама і ілюстрацыі да зборніка беларускіх народных казак (1986), беларускіх бытавых казак «Людзей слухай, а свой розум май» (1987) і інш.

Важнай заваёвай беларускай кніжнай ілюстрацыі апошніх гадоў стала якасна новае асэнсаванне традыцый народнага мастацтва, шырокае выкарыстанне іх у сучасных творах. Асабліва настойліва і паслядоўна працуе ў гэтым напрамку У. Савіч. Вядомы графік-станкавіст, ён праілюстраваў некалькі дзіцячых кніг. Першая яго работа — беларуская народная казка «Разумная дачка» (1975) — прыцягвае ўвагу гледачоў адвольнай кампаноўкай маляўнічых ілюстрацый. Мастак ужывае складаны колер, імкнецца надаць яму сімвалічнае гучанне.

У наступныя гады У. Савіч захапляецца народным мастацтвам. Вывучэнне старажытнай драўлянай скульптуры, беларускай саломкі, ткацтва, маляваных дываноў аказала моцны ўплыў, у прыватнасці, на ілюстрацыі да «Казкі пра суседзяў, змяю і мядзведзя» (1982).

172. У. Савіч. Ілюстрацыя да кнігі «Казка пра суседзяў, змяю і мядзведзя». 1982

Своеасаблівым сінтэзам творчых пошукаў мастака канца 70-х — пачатку 80-х гадоў стала беларуская народная казка «З рога ўсяго многа» (1985), дзе У. Савіч здолеў даказаць, што нават самая складаная графічная мова з поспехам выкарыстоўваецца сёння ў дзіцячай кнізе. Мастак рашуча адмовіўся ад літаральнага пераказу тэксту. Ён аб'яднаў у адной кнізе і сімволіку колеру, і ўмоўнасць прасторавых пабудоў, знаёмую па яго станковых творах. Сэнс казкі ілюстратар імкнецца данесці праз вобразы

галоўных персанажаў. Традыцыйныя казачныя дзед і баба ператвараюцца ў У. Савіча ў маладых сімпатычных вясковых жыхароў, апранутых у цудоўнае па колеры даматканае адзенне. Дакладна знойдзеныя дэталі — букет васількоў, вяночак з палявых кветак, галінка дуба, каляровае вырашэнне выяў, процілегласць, барацьба паміж цёплым колерам станоўчых персанажаў і халодным колерам іх антыподаў, а таксама цікавы дэкаратыўны фон, складзены са стылізаваных выяў жывёл, — усё гэта ярка сведчыць аб вытоках творчасці мастака, які імкнецца ўвасобіць у сваіх ілюстрацыях народнае светаўспрыманне.

У. Савіч свабодна кампануе ілюстрацыі, смела абыгрывае белы колер паперы, спалучае розныя фактуры, нават пацёкі фарбаў артыстычна ператвараюцца мастаком у істотныя элементы выявы. Змястоўнай, цікавай, арыентаванай на маленькага чытача атрымалася і наступная кніжка з малюнкамі У. Савіча — «На золотом крыльце сидели» (1985). Мастак, які ілюструе не літару, а дух вершаў і казак, і тут з поспехам выкарыстоўвае вялікі вопыт майстроў беларускага народнага мастацтва. Нездарма найбольш змястоўны элемент кнігі — шматлікія застаўкі, заснаваныя на традыцыях народнага ткацтва, вышыўкі, керамікі і г. д.

Тонкае пачуццё колеру дэманструе У. Савіч у ілюстрацыях да кнігі В. Коўтун «Вясёлы заасад» (1986). Захоплены цудоўным колерам птушыных крылаў, футрам драпежнікаў, мастак стварае выразныя выявы звяроў і птушак літаральна некалькімі шырокімі мазкамі пэндзля. Далёкія ад псеўдарэалістычнай выпісанасці, персанажы У. Савіча падкрэслена плоскасныя і дэкаратыўныя. Іх умоўнасць цалкам адпавядае дзіцячаму светаўспрыманню — некаторыя творы ілюстратара нагадваюць дзіцячыя малюнкі.

Шмат увагі надаецца сёння выданню вучэбнай, навуковай, навукова-папулярнай літаратуры, альбомаў па мастацтву. Высокую ўзнагароду на XVI міжрэспубліканскім конкурсе «Мастацтва кнігі-83» у Таліне атрымала кніга М. Батвініка «Откуда есть пошёл букварь» у афармленні вядомага беларускага дызайнера У. Шолка. Яму належыць вельмі ўдалае афармленне кнігі У. І. Леніна «Пісьмы з далёка». Сярод дасягненняў апошніх гадоў нельга не назваць зборнік «Письма трудящихся Белоруссии В. И. Ленину» (мастак В. Масцераў, 1980), альбом «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў» (мастакі Г. Галубовіч і М. Ганчароў, 1980), фотаальбом «Край блакітных азёр» (мастак В. Губараў, 1983) і інш.

Асобую ролю адыгрывае ілюстрацыя ў кнізе для падлеткаў, юнакоў і моладзі, дзе разам са значнымі мастацкімі дасягненнямі ёсць яшчэ і нямала сур'ёзных праблем.

Беларуская кніжная ілюстрацыя канца 70-х — сярэдзіны 80-х гадоў уяўляе сабой цікавую і разнастайную з'яву. Здаецца, ніколі не быў такім моцным творчы патэнцыял мастакоў, ніколі яшчэ не працавалі разам такія цікавыя, не падобныя адзін на аднаго майстры. Пры ўсёй разнастайнасці творчых манер сучасных беларускіх ілюстратараў аб'ядноўвае шчырая любоў да літаратуры, няспынны пошук, імкненне абагаціць вобразна-пластычную мову сваіх твораў, стварыць высокамастацкую кнігу.

* * *

70—80-я гады з'явіліся важным этапам у развіцці беларускай *плакатнай графікі*, перыядам ідэйна-мастацкіх дасягненняў, якія вызначылі фарміраванне нацыянальнай школы. Мастакі працягвалі распрацоўваць лінію класічнага плаката, які грунтуецца на лаканічным

малюнку і вобразным метафарычным вырашэнні, узбагачалі яго вобразнавыяўленчымі знаходкамі, новымі кампазіцыйнымі прыёмамі.

У рэспубліцы праводзіцца шэраг мерапрыемстваў эканамічнага і арганізацыйна-бытавога характару, якія садзейнічалі плённаму развіццю плакатнай графікі. Значныя матэрыяльныя сродкі выдзяляюцца на падрыхтоўку прафесійных мастацкіх кадраў, тэхнічнае пераашнашчэнне паліграфічнай прамысловасці, пашырэнне і ўдасканаленне сістэмы выдавецтваў.

Прыкметная роля ў развіцці беларускага мастацтва плаката ў 70—80-я гады належыць Беларускаму дзяржаўнаму тэатральна-мастацкаму інстытуту. Стварэнне кафедры прамысловага мастацтва ў 1967 г. (са спецыялізацыяй у прыкладной графіцы), а таксама адкрыццё ў 1975 г. пры кафедры графікі БДТМІ майстэрні плаката дало магчымасць мэтанакіраванай падрыхтоўкі плакатыстаў-прафесіяналаў. У 1986 г. на мастацка-прамысловым факультэце БДТМІ адкрылася кафедра нагляднай агітацыі, выставак і рэклам. Пачалася распрацоўка пашыранай праграмы вучэбных дысцыплін, скіраванай на паглыбленае тэарэтычнае і практычнае спасціжэнне асноў плакатнай графікі.

У 1985 г. у выдавецтве «Беларусь» пачала функцыяніраваць спецыялізаваная рэдакцыя плаката, што дазволіла засяродзіць увагу на павышэнні ідэйна-мастацкай якасці выданняў. Працягвае з поспехам працаваць і «Агітплакат» Саюза мастакоў БССР. Павысіўся не толькі якасны, але і колькасны ўзровень твораў. Калі, напрыклад, на III з'ездзе мастакоў Беларусі ў 1956 г. адзначалася амаль поўная адсутнасць у рэспубліцы мастацкага плаката[5], то ў сярэдзіне 80-х гадоў адно толькі выдавецтва «Беларусь» за год выдае каля ста назваў.

Адным з істотных стымулаў развіцця мастацтва плаката сталі мастацкія вернісажы, разнастайныя конкурсы, што садзейнічала павышэнню прэстыжу плакатнай графікі і давала магчымасць мастакам рэалізаваць і паказаць гледачам многія мастацкія ідэі, якія яшчэ не знайшлі заказчыка, апрабаваць новыя, яшчэ не тыражаваныя прыёмы, распрацоўваць віды эксперыментальнага плаката (напрыклад, аб'ёмнага).

Рэгулярнае правядзенне рэспубліканскіх выставак-аглядаў плаката пачынаецца ў рэспубліцы з 1967 г. У 70—80-я гады яны сталі не толькі прывычнай з'явай культурнага жыцця, але і важнай састаўной часткай працэсу абнаўлення і пленнага развіцця гэтага мастацтва.

У гэты час працягваюць актыўную творчую працу майстры старэйшага пакалення беларускіх плакатыстаў. Сярод іх Т. Ігнаценка, А. Чуркін, І. Крэйдзік, П. Калінін, В. Шматаў, Р. Ганцэвіч, І. Радунскі і інш. У пачатку 70-х гадоў да іх далучаюцца маладыя тады яшчэ мастакі У. Жук, У. Крукоўскі, М. Стома, Л. Кальмаева, І. Уладычык, Р. Данчанка, В. Філімонаў, В. Сакалоў і інш., без творчасці якіх нельга ўявіць развіццё беларускага плаката. У беларускім мастацтве фарміруецца калектыў плакатыстаў-прафесіяналаў, якія прайшлі грунтоўную мастацкую школу, узбагачаецца іх творчы вопыт, ствараюцца трывалыя прафесійныя традыцыі.

Такім чынам, у рэспубліцы складаюцца спрыяльныя ўмовы для фарміравання плакатнай школы. У гэтай сувязі трэба сказаць аб Пятай усесаюзнай выстаўцы плаката, якая адбылася ў Мінску ў 1977 г. Ідэйна-мастацкі ўзровень прадстаўленых на ёй твораў беларускіх аўтараў упершыню дазволіў спецыя-

---

[5] Мастацтва Савецкай Беларусі. Мн., 1986. Т. 2. С. 237.

лістам гаварыць не толькі аб асобных выдатных аркушах, а вызначыць беларускі плакат увогуле як мастацкую з'яву. Значнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі стала Чацвёртая мастацкая рэспубліканская выстаўка плаката (1980). Яна паказала павышэнне эстэтычных крытэрыяў беларускай плакатнай графікі, пластычную і стылявую своеасаблівасць твораў[6]. У гэты час у плакаце пачынаюць працаваць такія мастакі, як У. Васюк, В. Смаляк, У. Дубавецкі, А. Вербава, С. Саркісаў, В. Семянько, У. Сытчанка, С. Стальмашонак і інш.

Прыкметны ўздым ідэйна-мастацкага ўзроўню беларускага плаката, павелічэнне колькасці твораў — усё гэта забяспечыла магчымасць і абумовіла неабходнасць не проста пашырэння, а і дыферэнцыяцыі выставачнай практыкі. Тэндэнцыя да гэтага выразна акрэслілася ў 80-х гадах. Так, акрамя выставак-аглядаў арганізуюцца тэматычныя, рэтраспектыўныя, групавыя, персанальныя. Разнастайныя выстаўкі адлюстравалі новыя перспектыўныя тэндэнцыі ў развіцці беларускага мастацтва плаката. Гэта перш за ўсё пашырэнне тэматычнага і жанравага дыяпазонаў, удасканаленне мастацкай мовы, зместавая і вобразная насычанасць твораў.

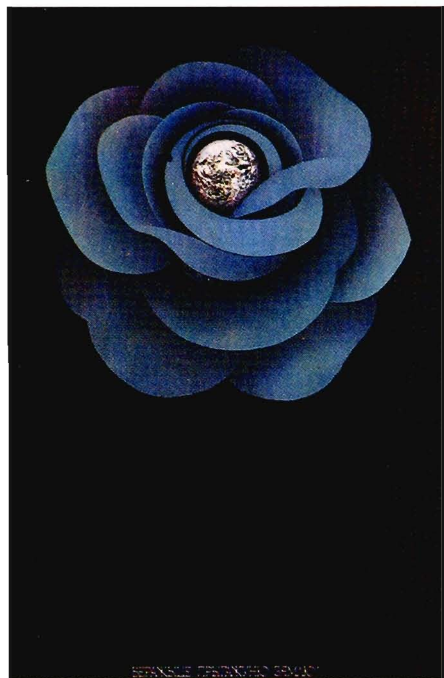
Прыкметна ўзрастае значэнне плаката ў арганізацыі эстэтычнага асяроддзя горада, грамадскіх і прыватных інтэр'ераў. Пра значную актывізацыю творчай працы плакатыстаў сведчыць іх выхад не толькі на ўсесаюзную, але і на міжнародную арэну. Варта адзначыць, напрыклад, экспазіцыю беларускіх плакатаў (агітплакатаў) у штаб-кватэры ЮНЕСКА ў Парыжы (1975), Біенале плаката ў Варшаве (1978), удзел плакатыстаў А. Чуркіна, У. Крукоўскага, У. Дубавецкага, Р. Данчанкі, Ю. Дзеева ў міжнароднай выстаўцы «Сатыра ў барацьбе за мір» (Масква, 1983), У. Цэслера, С. Войчанкі, А. Шалюты ў XI Міжнародным біенале плаката ў Варшаве (1986), дзе яны атрымалі прыз ААН на спецыяльным конкурсе «Год міру», беларускіх маладых мастакоў С. Еўлампіева, А. Ляшкевіча ў Міжнародным конкурсе «Чаму голад? Чаму галеча?» у Нью-Йорку ў 1987 г. («Гран-пры» і сярэбраныя медалі) і інш.

Унутраная эвалюцыя беларускага мастацтва плаката была абумоўлена ідэйна-сацыяльнымі працэсамі і гістарычна-культурным становішчам у краіне, паколькі плакат не можа існаваць асобна. У гэты час у развіцці беларускай плакатнай графікі назіраецца значнае пашырэнне і ўзбагачэнне тэматыкі, арсенала выяўленчых сродкаў, адбываюцца істотныя змяненні ў яго вобразным ладзе, кампазіцыі, з'яўляюцца новыя жанры. Характэрнай становіцца функцыянальная пераарыентацыя плаката ў разгалінаванай сістэме сродкаў масавай камунікацыі (тэлебачанне, радыё, перыядычны друк, новыя сродкі інфармацыі — відэакасеты, камп'ютэры, галаграфічныя сродкі выяўлення і інш.). Плакат значна саступае ім і ў аператыўнасці, і ў масавасці. Яго неад'емная раней асаблівасць — інфармацыйнасць — адыходзіць на другі план, агітацыйны патэнцыял у новых умовах рэалізуецца інакш. Знікаюць адрозненні паміж агітацыйным і прапагандысцкім плакатам, ускладняецца яго асветніцкая роля, узмацняецца выхаваўчая. Ён арыентуецца не на імгненнае, а на мэтанакіраванае, яснае эстэтычнае ўздзеянне, дзе ўстаноўка на доўгатэрміновасць набывае асаблівае значэнне. Пераважаючае месца займае плакат-аналіз, плакат-роздум.

Увогуле эвалюцыя беларускай плакатнай графікі ідзе ад апавядальнасці і фабульнасці рашэнняў да вобразна-сімвалічнай трактоўкі. Адбываецца метафарызацыя плаката.

---

[6] Шматаў В. Беларускі плакат //Маладосць. 1981. № 2. С. 158—164.



173. М. Стома. Беражыце прыгажуню зямлю! 1973

Асноўная асаблівасць — разгортванне новай, у параўнанні з папярэднімі этапамі, вобразнай сістэмы, якая вызначаецца, з аднаго боку, пашырэннем і ўскладненнем вобразнай асновы плаката, з другога — імкненнем мастакоў да лаканічнага выяўленчага ўвасаблення ідэі, а значыць, да афарыстычнасці вобраза.

Адначасова ў плакат прыходзіць так званая прадметнасць, што было характэрна і для іншых відаў выяўленчага мастацтва. Вобраз будуецца на абыгрыванні прадметнага свету, ужываюцца кантрастныя супастаўленні. Прадмет-метафара ставіцца ў сэнсавую сувязь са з’явай ці пэўнай галіной чалавечай дзейнасці, сімвалізуе тыя ці іншыя паняцці. З’яўляюцца такія плакаты, як «Навуку — на службу прыродзе!» (М. Стома, 1979), «Народ стварае хараство» (У. Крукоўскі, 1975) і інш.

Кампазіцыя плакатаў узбагачаецца, робіцца больш развітой. Часцей ужываюцца дыяганальныя элементы, нечаканыя зрухі маштабаў, распрацоўваюцца іншыя ўмоўна-графічныя прыёмы. Так, напрыклад, у аркушы М. Стомы «Хатынь» (1979) літары ў выглядзе тлеючага вуголля ствараюць пэўны асацыятыўны вобраз. Важную ролю ў кампазіцыйным ладзе пачынае адыгрываць буйна пададзеная дэталь. Так, у плакаце І. Уладычыка «Няўжо патрэбна клетка для кветкі?» (1978) намалявана кветка белага гарлачыку, якая змешчана ва ўмоўную, нібы птушыную клетку.

У плакатах названага кірунку значна ўзмацняецца кампазіцыйны сэнс асобнага сілуэтнага малюнка або групы з агульным сілуэтам. Плоскасныя кампазіцыі такога роду сустракаюцца ў гэты час надзвычай часта. Аснову выяўленчага ладу аркушаў «СОС!» (1974) У. Крукоўскага, «Боль зямлі маёй» (1980) В. Філімонава складае выразны кантраст светлага сілуэта асноўнай выявы з цёмным фонам. На выразным сілуэтным малюнку пабудаваны такі плакат, як «Народу-герою — слава!» (Р. Ганцэвіч, 1978), многія плакаты І. Радунскага, І. Крэйдзіка, І. Уладычыка.

Характэрнай рысай беларускай плакатнай графікі становіцца ўзмацненне філасофска-сімвалічнага пачатку. З асваеннем космасу, развіццём электронна-вылічальнай тэхнікі, генетыкі, сацыялогіі, грамадскай псіхалогіі адбыліся істотныя змены ў грамадскім светаадчуванні і светаразуменні. Усё гэта ў больш ці менш апасродкаванай форме ўплывае на мастацтва. У плакаце пачалося пераадоленне кансерватыўных тэндэнцый, абмежаванага разумення рэалізму, вызначыліся новыя рысы — цяга да сімвалізацыі выяўленчага ладу, імкненне давесці вобраз да знакавай формульнасці. Вобразныя пошукі ў гэтым напрамку найбольш выразна праявіліся ў творчасці

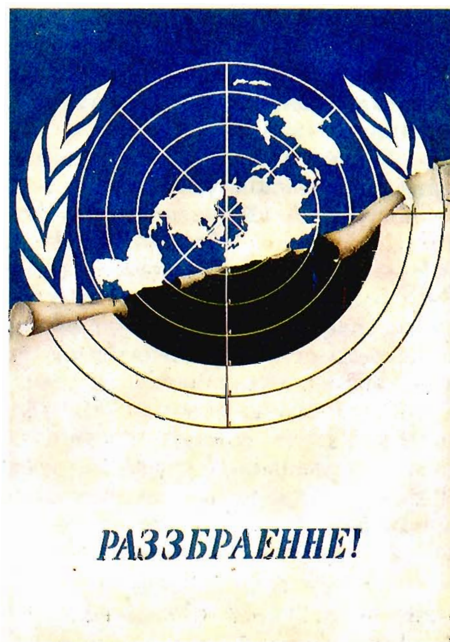
У. Жука, У. Крукоўскага, У. Васюка, С. Саркісава, І. Уладычыка, В. Кавалеўскага, А. Отчыка. З'яўляецца новы тып плаката, разлічаны на ўспрыманне ў працэсе аналізу выяўленчых вобразаў-сімвалаў і іх супастаўлення. Такі аркуш У. Крукоўскага «Homo sapiens?» (1980). Трапна знойдзеная кампазіцыя дапамагае гледачу адысці ад стэрэатыпу мыслення. Птушка, задушаная перфастужкай,— гэты адкрыта плакатны вобраз акцэнтуе супярэчнасці часу. Адметная рыса другога плаката таго ж аўтара «Зверанят, нібы братоў малодшых...» (1972) — абагульненасць. Аўтар праводзіць думку аб тым, што чалавек — гэта неад'емная частка прыроды.

Паступова ў беларускім плакаце нарастае тэндэнцыя да абагульненага метафарычнага ладу. Разам з канкрэтнымі паведамленнямі, фактамі ўсё большую ролю ў стварэнні плакатнага вобраза пачынаюць адыгрываць адцягненыя паняцці, як, напрыклад, самаахвяраванне, чалавекалюбства, мацярынства і інш., якія не маюць канкрэтнага аблічча.

Пераход ад ілюстрацыі да разгалінаваных метафарычных канструкцый, да сімваліка-алегарычнага ўвасаблення тэм прынцыпова адрознівае беларускі плакат названага перыяду ад папярэдніх. Паняцце «плакатнасць» пашыраецца. Падрабязнае растлумачванне, «лабавыя» вырашэнні замяняюцца больш тонкім псіхалагічным уздзеяннем. У гэты час фарміруюцца дзве асноўныя тэндэнцыі. Першая з іх звязана з усталяваннем у сярэдзіне 60-х гадоў міжнароднага паняцця «графічны дызайн». У беларускім плакаце выразна акрэсліваецца тэндэнцыя да скарачэння выяўленчага прадметнага апавядання і адначасова да інтэнсіфікацыі значэнняў, якія падразумяваюцца. У якасці прыкладу можна назваць аркушы М. Стомы «Беражыце санітараў лесу!» і «Донар — дарыльшчык жыцця» (абодва 1973). У кампазіцыйнай пабудове іх адчуваецца строга рацыяналістычнае абмежаванне, зварот не столькі да эмоцый, колькі да інтэлекту гледача.

Плакат успрыняў выразныя сродкі прамысловай графікі, якая звязана з рэкламай, масавым мастацтвам. Гэта не змяніла яго функцый, але садзейнічала фарміраванню новых эстэтычных прынцыпаў, разлічаных на ўзмацненне лагічна-канструктыўнага пачатку. З'яўляецца новы тып плаката, так званы інтэлектуальны, разважаючы. Творам гэтага кірунку ўласціва складаная мова сімвалаў, алегорый, падтэкстаў. Мастак свядома парушае натуральныя суадносіны паміж рэчамі, каб стварыць пэўныя акцэнты. Канцэпцыя афарыстычнага вобраза ўвасобілася ў плакатах «Кайданы рэчаў», «Не тапчы» (абодва 1975) Л. Кальмаевай, «Раззбраенне» (1976) У. Крукоўскага, «Браканьер — вораг прыроды» (1976) У. Жука, у творах В. Філімонава, І. Уладычыка, В. Смаляка і інш.

174. У. Крукоўскі. Раззбраенне. 1976



У плакатнай графіцы распаўсюджваецца мантажны прынцып кампазіцыі. Пачынаюць шырока ўжывацца такія стылістычныя прыёмы, як гіпербалізацыя, свядомае парушэнне маштабаў для выразнасці супастаўлення, як, напрыклад, у плакаце «Беражыце помнікі дойлідства!» (1975) М. Стомы, «Адновім помнікі дойлідства!» (1977) У. Крукоўскага. Распаўсюджваецца прыём перадачы ідэі праз адваротныя суадносіны маштабаў (перабольшванне малой формы і інш.), а таксама «фрагментацыя» (вобраз-дэталь буйным планам). Прыкметна павышаецца кампазіцыйная роля кантрастаў (колеравых, тонавых і інш.). Гэта выразна адлюстроўваюць такія плакаты, як «Запас вады не бясконцы» (В. Кавалеўскі, 1983), «Браканьер — вораг прыроды» (Д. Маслій, 1985), «Мір» (Л. Кальмаева, 1986).

У канцы 60-х — пачатку 70-х гадоў у беларускай плакатнай графіцы сфарміраваўся напрамак так званага манументальнага плаката. Манументалізацыя адбываецца на ўзроўні вобразных структур і выяўляецца ў комплексе кампазіцыйна-мастацкіх асаблівасцей, якія ўвасабляюць урачыстасць, пафас пазітыўных пачаткаў, ва ўзмацненні рэпрэзентатыўнай функцыі плаката.

Творчы вопыт беларускіх мастакоў, прыхільнікаў манументальнага плаката (Т. Ігнаценка, Л. Замах, І. Крэйдзік, В. Філімонаў, У. Жук і некаторыя іншыя аўтары), дапамагае развіццю нацыянальнай плакатнай графікі. Ён пацвярджае арганічнасць сінтэзу некаторых рыс, агульных для плаката і насценнага роспісу, мазаікі, фрэскі[7]. Але галоўнае — плакат характарызуецца новымі выразнымі сродкамі, новым падыходам да вырашэння тэмы, новымі выяўленчымі прыёмамі. Наглядным прыкладам плакатнай кампазіцыі, сімвалічны лад якой выяўляе манументалізацыю тэмы, служаць аркушы «Будзь варты бацькоў!» (1973) В. Філімонава, «Назаўсёды ў памяці народа» (1978) У. Крукоўскага, «Мір» (1980) Т. Ігнаценкі, «Слава савецкім воінам — вызваліцелям Беларусі!» (1984) М. Ганчарова і В. Рагалевіча.

На рубяжы 70—80-х гадоў у беларускім плакаце назіраецца цяга да псіхалагізацыі вобраза. З'яўляюцца востраэкспрэсіўныя плакаты У. Жука, лірычныя — М. Стомы, плакаты-партрэты У. Крукоўскага, вырашаныя ў інтымна-лірычным ключы аркушы Л. Кальмаевай, настраёвыя работы С. Саркісава. Узмацняецца працэс станкавізацыі плаката. Набліжэнне да станковага мастацтва адбываецца на ўзроўні вобразных структур, што прывяло да «пацяплення» плакатнай мовы, узбагачэння кампазіцыйнага ладу, наблізіла плакат да гледача. Важным вынікам адзначаных працэсаў стала праяўленне дыялагічнай здольнасці плаката ў процілегласць прывычнай традыцыйнай маналагічнасці.

У названы перыяд у беларускім мастацтве сфарміраваўся новы тып плаката — аўтарскі плакат. Сутнасць гэтай з'явы ў тым, што акрамя друкаваных аркушаў узрастае колькасць работ, якія ствараюцца мастакамі па ўласнай ініцыятыве, а не па заказу выдавецтва. Такі плакат існуе толькі ў арыгінале і прызначаны для экспанавання на мастацкіх выстаўках. Акрамя таго, ён знаходзіць выхад да масавай аўдыторыі ў выглядзе рэпрадукцый у перыядычным друку (свайго роду тыражаванне). Шырокае распаўсюджанне аўтарскага плаката звязана ў першую чаргу з павышэннем творчага патэнцыялу прафесіі, але мае і чыста тэхнічныя прычыны — імкненне мастакоў да эксперыментаў і іх жаданне ўвасобіць тэму ў мастацкі вобраз значна апярэджвала магчымасці паліграфіі.

---

[7] Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 136—139.

Так пачалося размяжоўванне плаката на аўтарскі і выдавецкі.

На жаль, застойныя з'явы ў эканоміцы, сацыяльнай і культурнай сферах нашага жыцця пэўным чынам адбіліся і на развіцці мастацтва, у прыватнасці плаката. Ён зрабіўся занадта абагульненым, а таму пачаў траціць агітацыйную сілу. Гэта негатыўная тэндэнцыя, якая акрэслілася ў пачатку 80-х гадоў, ператварылася ў своеасаблівую «хваробу» плаката. Вострыя аўтарскія творы, якія ствараліся мастакамі, «не ўпісваліся» ў абмежаваныя рамкі выдавецкай прадукцыі, не заўсёды траплялі і на мастацкую выстаўку. Яны гадамі захоўваліся ў майстэрнях, трацілі навізну і актуальнасць.

Што датычыцца ўнутранай эвалюцыі беларускага плаката на рубяжы 70—80-х гадоў, то ў метафарызацыі плаката, авалоданні выяўленчымі сімваламі намецілася фарміраванне нейкага стэрэатыпу. Узнікла цэлая сістэма кодавых рашэнняў, якія вар'іраваліся з твора ў твор. Гэта выяўлялася не толькі ў наборы пэўных схем і метафар, але і ў шматразовым карыстанні правераным плакатным ходам. У выніку з'явіліся метафарычныя клішэ — стэрэатып на ўзроўні вобразных структур, што вяло да своеасаблівага дэфіцыту вобразнасці. Названыя адмоўныя з'явы на нейкі час затрымалі развіццё плаката, але ўсё ж не спынілі фарміравання ў ім агульных станоўчых тэндэнцый.

У 80-я гады калектыў беларускіх плакатыстаў папаўняецца. У яго прыходзяць Ю. Дзееў, С. Войчанка, У. Цеслер, Д. Сурскі, Т. Гардашнікава, А. Шалюта, К. Вашчанка, К. Хацяноўскі, У. Лосеў, нядаўнія выпускнікі БДТМІ. Развіццё беларускага плаката другой паловы 80-х гадоў характарызуецца новымі з'явамі, якія датычаць не толькі выяўленча-кампазіцыйных змяненняў, а перш за ўсё зместавых, і назіраюцца ў пераважнай большасці твораў. Прыкметнай асаблівасцю становіцца ў гэты час значнае пашырэнне тэматыкі, што цесна звязана з працэсамі дэмакратызацыі і галоснасці. Грамадскай актыўнасцю плакатыстаў, іх імкненнем адгукнуцца на падзеі сучаснасці абумоўлена ўзрастанне сацыяльнай вастрыні плакатаў. Змяняюцца не проста выяўленчыя прыёмы, тэхнікі, кампазіцыйныя прынцыпы — адбываецца аднаўленне плаката ўвогуле, змяняецца разуменне плакатнасці, пашыраюцца прывычныя межы гэтага мастацтва, ускладняюцца ўяўленні аб кідкасці, лаканічнасці, знакавасці.

Усталяванне шырокага непрадузятага погляду на шэраг з'яў гісторыі і культуры нашай краіны прымусіла плакат загаварыць пра тое, пра што ён раней або зусім маўчаў, або гаварыў напаўголаса. З'яўляюцца плакаты-пратэсты супраць парушэння прынцыпаў сацыялістычнай дэмакратыі, напрыклад «Не! Культу асобы!» (У. Крукоўскі, 1988), «Справа № ...» (Т. Гардашнікава, Д. Сурскі, 1988). Атмасферу самавольства, варожасці, якая панавала ў гады масавых рэпрэсій, адлюстроўвае плакат «Селекцыянер-37» (1969) К. Ракіцкага. Большасць твораў вылучаюцца нетрывіяльнасцю мыслення, імкненнем асэнсаваць падзеі гісторыі і сучаснага жыцця. У авангардзе гэтага напрамку зноў аказаліся прызнаныя майстры плаката — У. Жук, У. Крукоўскі, а таксама маладзейшыя аўтары. Напрыклад, новы плакатны ход знаходзіць мастак С. Саркісаў у сваёй рабоце «Рэтрамысліцель» (1986). У кішэні — камп'ютэр, а замест галавы — лічыльнікі — такім паўстае перад намі яго герой.

Характэрна, што ва ўсіх галінах сучаснага мастацтва можна ўбачыць новае разуменне пластыкі. Прастора набірае глыбіню, ускладняецца, робіцца шматслойнай, што выяўляецца ў нечаканым сумяшчэнні рознамаштабных малюнкаў, аб'ёмнай і плоскаснай трактоўкі. У кампазіцыі

плакатаўназіраецца рух ад абыякавых да ідэі прасторавых кампазіцый да ўзрастання іх вобразна-зместавай ролі. Выяўляецца гэта ў засваенні зрокава-актыўнага стылю, які грунтуецца на выразным скарыстанні рытмаў, прапорцый, нюансава-кантрастных суадносін, колеру. Прыклад таму — шматлікія аркушы Л. Кальмаевай («Поўны ўперад», 1988, тэатральныя афішы), сумесныя творы С. Войчанкі, У. Цеслера, А. Шалюты.

У адзначаны перыяд актыўна пашыраюцца традыцыйныя і фарміруюцца новыя жанравыя групы. Плённа ідзе развіццё палітычнага плаката, які мае глыбокія карані ў беларускім мастацтве. Менавіта ў гэтым жанры найбольш наглядна выявілася тэндэнцыя да ўзмацнення маральна-выхаваўчай функцыі.

Шматлікія беларускія плакаты міжнароднай тэматыкі не абмяжоўваюцца канстатацыяй фактаў. Вобразы — вынік удумлівага аналізу міжнароднага становішча. Так, у аркушах «Спыніць гонку ўзбраенняў!» (Ю. Дзееў, 1985), «Геаграфія жыццёва важных інтарэсаў ЗША» (Л. Гор, 1986) мастакі імкнуцца падштурхнуць гледача да самастойных разважанняў, да актыўнага ўспрымання палітычных падзей.

Традыцыйнай для беларускага палітычнага плаката з'яўляецца тэма барацьбы за мір. Антываенны плакат загучаў у поўную моц, пераканаўча, з сапраўдным эмацыяльным напалам. Напрыклад, плакат І. Уладычыка «Паставім кропкі над і» (1980). Вялікімі літарамі напісана слова «Мір», дзе кропка над літарай «і» — малюнак зямнога шара. Асноўную сэнсавую нагрузку ў аркушы Л. Кальмаевай «Гэты свет бацькі мне зберaглі» (1978) нясе светлы воблік дзіцяці.

Павялічылася колькасць работ, прысвечаных экалогіі, у якіх чуецца перасцярога, прызыў да канкрэтных спраў. Бадай кожны з мастакоў, што актыўна працуюць у плакаце, адгукнуўся сваімі творамі на вострыя і драматычныя праблемы экалогіі.

Параўнальна новымі для беларускага плаката з'яўляюцца сацыяльны і культурна-асветніцкі жанры. Іх паўнацэннае развіццё назіраецца толькі ў названы перыяд, калі востра паўстаюць праблемы экалогіі, павялічваецца інтарэс да культурнай спадчыны. Характэрная асаблівасць гэтых твораў — узмацненне сэнсавай і функцыянальнай нагрузкі.

Сатырычны плакат на працягу ўсяго перыяду быў у некаторай ступені абмежаваны па тэматыцы, аднастайны па мастацкіх прыёмах. Але з сярэдзіны 80-х гадоў, калі ва ўсіх сферах нашага жыцця шырока разгарнулася барацьба з антыграмадскімі з'явамі, ён стаў больш вострым, а галоўнае — прынцыпова змяніўся падыход да рашэння тэм: ад прамалінейнай ілюстрацыйнасці да складанай выяўленчай метафары.

Культурна-відовішчны плакат уключае тэатральную, канцэртную і выставачную афішы. Ён таксама развіваецца інтэнсіўна. Найбольш важнай тэндэнцыяй у ім з'яўляецца пераход ад інфармацыйна-ілюстрацыйнага да сімвалізаванага плаката. Актыўна ў гэтым жанры працавалі мастакі У. Жук, Л. Кальмаева, В. Смаляк, К. Хацяноўскі. У лепшых узорах гарманічна суадносяцца выяўленчыя сімвалы і канкрэтныя выразныя дэталі.

У 80-я гады назіраецца ажыўленне гандлёва-рэкламнага плаката. З'яўляюцца, напрыклад, плакатныя аркушы, прысвечаныя кніжным выдавецтвам, што дазваляе меркаваць аб адраджэнні кнігагандлёвага плаката — жанру, з якім звязаны вытокі плакатнай творчасці. Павялічваецца колькасць так званага камерцыйнага плаката. Гэта галоўным чынам фотаплакаты, разнастайныя календары, прыгожыя краявіды і інш. Не заўсёды такія аркушы адпавядаюць крытэрыям мастацтва, бо нярэдка разлічваюцца на непатрабавальны

густ. Таму ў 80-х гадах такі плакат, або, як яго называюць «постэр», так званы лёгкі жанр (даўно вядомы, але новы для беларускага плаката), не зрабіўся яшчэ мастацкай з'явай.

Такім чынам, у названы перыяд беларускі плакат стаў адным з найбольш развітых відаў выяўленчага мастацтва. Ён набыў сваю арыгінальную стылістыку, выяўленча-вобразную мову, ідэйна-зместавую маштабнасць. У выніку плённага развіцця плаката вызначыліся асаблівасці беларускай плакатнай школы, якая характарызуецца графічнай культурай і прафесійным майстэрствам мастакоў, выразнасцю мастацкіх рашэнняў.

СКУЛЬПТУРА

Выяўленчае мастацтва кожнага дзесяцігоддзя мае свае асаблівасці, якія адрозніваюць яго ў асноўных напрамках і тэндэнцыях ад мастацтва папярэдняга перыяду. Гэта натуральна — сучаснае мастацтва вельмі мабільнае, яно дастаткова аператыўна рэагуе на розныя працэсы, якія адбываюцца ў грамадстве, чула і праўдзіва фіксуе змены ў палітыцы, эканоміцы, грамадскім жыцці рэспублікі і краіны ў цэлым. Кожная мастацкая выстаўка, якой бы ні была яе тэматычная накіраванасць, якой бы падзеі яна ні прысвячалася, акумуліруе ў сабе лепшыя, найбольш характэрныя дасягненні беларускіх мастакоў, дае магчымасць гледачу знайсці багаты матэрыял для роздуму, супастаўленняў, вывадаў. Лепшыя творы жывапісцаў, графікаў, скульптараў, прадстаўнікоў прыкладных відаў выяўленчага мастацтва застаюцца ў гісторыі мастацтва як вехі, якімі адзначаны асаблівасці таго ці іншага гістарычнага перыяду.

Калі гаварыць аб асноўных тэндэнцыях, што намеціліся ў беларускай скульптуры канца 70-х — пачатку 80-х гадоў, то ў першую чаргу трэба адзначыць гістарызм творчага мыслення мастакоў, які пранізвае творы розных жанраў. Прычым выразна праглядаецца этапнасць гістарычнага даследавання мастакамі розных перыядаў гісторыі нашай рэспублікі — ад падзей старажытнасці да нашых дзён. Гэта лёгка растлумачыць — адзначаны перыяд развіцця беларускага мастацтва супаў са шматлікімі юбілеямі і знамянальнымі датамі ў гонар выдатных дзеячаў беларускай літаратуры і мастацтва М. Гусоўскага, М. Багдановіча, Я. Купалы, Я. Коласа і інш. Усё гэта не магло не стымуляваць развіцця гістарычнага жанру ва ўсіх відах беларускага мастацтва.

У сваіх творах апошніх гадоў мастакі імкнуцца ўзнавіць падзеі мінулага праз гістарычнае светаадчуванне беларускага народа, яго духоўнае жыццё. Выстаўкі мастакоў — «Песняры зямлі беларускай», «Міншчына ардэнаносная», «СССР — наша Радзіма», шэраг маладзёжных

175. А. Анікейчык. Анна Ахматава. 1982

выставак, якія экспанаваліся ў гэтыя гады, былі выдатнай дэманстрацыяй нацыянальных традыцый беларускага выяўленчага мастацтва, шырокага выкарыстання беларускімі майстрамі лепшых, найбольш характэрных сродкаў народнага мастацтва. У многіх творах гэтых гадоў арганічна спалучаюцца нацыянальныя традыцыі з наватарствам, гісторыя з сучаснасцю. Адзінства нацыянальных традыцый і сучаснасці пераканаўча ўвасабляецца і ў скульптуры, у якой раскрываецца шырокая панарама жыцця сучаснай Беларусі. Вобразы працаўнікоў вёскі і прамысловасці, дзеячаў навукі і культуры з іх справамі, клопатамі і думкамі — усё гэта не толькі апавяданне аб сучаснасці, але і аб даўніх каранях і прыкметах часу, аб прыродзе і свеце створаных чалавекам рэчаў.

Большая частка ўсіх твораў скульптуры 80-х гадоў звернута да вытокаў нашай гісторыі. Менавіта таму за самую цяжкую і ў вышэйшай ступені адказную задачу — паказ эпізодаў гісторыі, вобразаў выдатных яе прадстаўнікоў — бяруцца мастакі, якія валодаюць пэўным вопытам работы над тэматычнай кампазіцыяй, зарэкамендавалі сябе як цікавыя і глыбокія інтэрпрэтатары гістарычнай тэмы. Вялікае кола творчых задач стаіць тут перад мастаком, які сілай мастацкага абагульнення павінен пераканаць гледача ў сапраўднасці таго, што адлюстравана. Пры гэтым ён павінен лічыцца не толькі з дакладнымі, гістарычна верагоднымі данымі аб той ці іншай падзеі, але і з тымі ўяўленнямі аб іх, якія выпрацаваліся з цягам часу ў свядомасці людзей. І тут мы маем шмат добрых прыкладаў: А. Бембель («Янка Купала», 1977), Л. Гумілеўскі («К. Каліноўскі», 1977; «М. Багдановіч, 1983), А. Анікейчык («Сны аб Радзіме», 1981; «А. С. Пушкін», 1985), М. Рыжанкоў («Навекі разам», 1982) і інш. Калі ўважліва прасачыць экспазіцыі мастацкіх выставак, няцяжка пераканацца ў актыўным удзеле ў іх многіх маладых скульптараў, якія даволі паспяхова рэалізавалі свае ўяўленні аб той ці іншай гістарычнай падзеі або канкрэтнай гістарычнай асобе: У. Церабун («Летапісец», 1981), А. Хараберуш («Курлоўскі расстрэл 1905 г.», 1982), Ю. Пятроў («Далоў пагоны царскія», 1983), А. Фінскі («Першы настаўнік», 1982), С. Ларчанка («Фр. Багушэвіч», 1983), В. Янушкевіч («Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч», 1982), Ю. Платонаў («В. Дунін-Марцінкевіч», 1983), М. Канцавы («Ф. Дзяржынскі», 1983), М. Палякоў («В. І. Чапаеў, 1982), У. Жбанаў («Вера Харужая», 1982) і інш. У іх з новай сілай, часта ў арыгінальных і смелых вырашэннях узнаўляюцца вобразы, якія ўжо не раз распрацоўваліся мастакамі старэйшага пакалення.

У цэлым творы скульптуры і вядучых майстроў, і мастакоў мала-

176. С. Ларчанка. Незабудкі. 1985

177. А. Шатэрнік.
Векапомнае. 1984

дога пакалення сведчаць аб цікавых пошуках, звязаных з гераічнымі падзеямі рэвалюцыі і грамадзянскай вайны. Верагоднасць падзей, імкненне ўзняць характэрны гістарычны факт да абагульненага гучання, уменне надзяліць вобразы герояў рысамі, тыповымі для свайго часу,— такая праграма лепшых работ беларускіх скульптараў на гісторыка-рэвалюцыйную тэму.

Як і ў папярэднія дзесяцігоддзі, асаблівым сэнсам напоўнены творы беларускіх скульптараў, прысвечаныя тэме Вялікай Айчыннай вайны і партызанскага руху ў Беларусі. Вобразы абаронцаў Радзімы, беларускіх партызан, герояў мінскага падполля ўзнаўляюць у памяці падзеі мінулай вайны. Тут неабходна адзначыць, што твораў маладых скульптараў на тэму вайны значна больш у параўнанні з вядучымі майстрамі. Гэта работы А. Анікейчыка («Партрэт Героя Савецкага Саюза А. М. Кіжаватава» (1982), Г. Мурамцава («Партрэт воіна-пагранічніка», 1982), В. Слічэнкі («Партрэт разведчыцы Т. Тарабурды», 1982) і творы маладых скульптараў з шырокім жанравым дыяпазонам: У. Церабун — «Пайшоў у бяссмерце», «Апошняя ахвяра» (абодва 1982), А. Гвоздзікаў — «Дзеці вайны» (1983), У. Слабодчыкаў — «Паведамленне Саўінфармбюро» (1983), А. Хмыз — «Бежанцы» (1983), А. Бацвінёнак — «Прысвячаецца пісьменнікам-франтавікам» (1983) і г. д. Адной з прычын актыўнага ўдзелу маладых скульптараў на выстаўках 80-х гадоў, відавочна, з'яўляецца пастанова «Аб рабоце з творчай моладдзю», якая прыкметна стымулявала творчасць маладых мастакоў, наогул настроіла іх на сур'ёзную работу. Свежыя думкі, арыгінальнасць творчага мыслення, імкненне выкарыстаць у сваіх творах новыя выразныя сродкі дабратворна ўздзейнічаюць на агульны характар развіцця мастацтва ў рэспубліцы.

178. У. Церабун. Непераможныя. 1985

179. А. Фінскі. Першы настаўнік. 1982

Па сутнасці ў гэтыя гады сфарміравалася творчасць вялікай групы таленавітай моладзі. Іх творы рэгулярна і ўпэўнена займаюць прыкметнае месца на шматлікіх рэспубліканскіх і ўсесаюзных мастацкіх выстаўках 80-х гадоў. Усё часцей з'яўляюцца імёны У. Церабуна, У. Слабодчыкава, А. Мятліцкага, А. Фінскага, А. Кузняцова, А. Бачкарова, А. Гвоздзікава, М. Канцавога, А. Бацвінёнка, Г. Буралкіна, С. Гарбуновай, Л. Тарабукі, Ю. Палякова, А. Хараберуш і многіх іншых. Працэс абнаўлення беларускага выяўленчага мастацтва ва ўсіх яго відах дае падставы для рэальных спадзяванняў на будучае беларускай культуры.

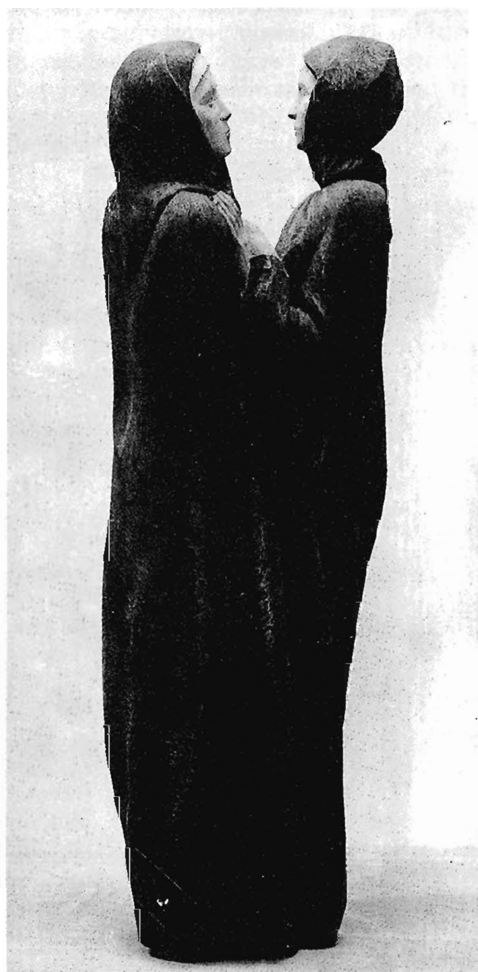
Пошукі новага ў скульптуры непарыўна звязаны як з формай, так і са зместам твораў. Пэўнае пластычнае вырашэнне, як правіла, дыктуецца ідэйнай задумай твора. Гэтыя агульныя прынцыпы ўласцівы як манументальнай, так і станковай скульптуры. Аднак у 80-я гады выразна вызначыліся новыя, не падобныя на ранейшыя суадносіны паміж станковымі і манументальнымі формамі скульптуры. Адбываецца працэс «сплаўлення» манументальнага і станковага, або, правільней, паглынання станковага манументальным у тым сэнсе, што сёння станковая скульптура становіцца менш жанравай, яна імкнецца да той жа складанасці зместу, да большай грамадска-філасофскай значнасці, закладзенай у прыродзе манументальнай скульптуры. Адбыўся адваротны працэс: калі 15—20 гадоў назад творы манументальнай скульптуры валодалі якасцямі станковага мастацтва, то сёння станковае мастацтва ўсё

180. У. Слабодчыкаў. Мой родны кут... 1982

больш прыкметна набірае якасці манументальнай пластыкі. Клопаты аб выразнасці і прыгажосці пластыкі, пачуццё матэрыялу ў скульптуры апошняга дзесяцігоддзя нібы зблізілі розныя яе віды, знішчылі межы паміж творамі манументальнымі, дэкаратыўнымі і станковымі.

І ўсё ж асноўныя мастацкія пошукі звязаны перш за ўсё з паўнакроўным выкарыстаннем спецыфікі станковага мастацтва. Станковая пластыка з'яўляецца накшталт лабараторыі, асновы, на якой развіваюцца ўсе астатнія віды скульптуры. Бо самы вялікі манумент, самы складаны комплекс у канчатковым выніку пачынаецца з маленькага эскіза. Не выпадкова, што асаблівасцю сучаснай станковай скульптуры з'яўляецца прыхільнасць мастакоў да камернасці. Надышоў час «ціхіх» рэчаў, сціплых па памерах, разлічаных на паглыбленае вывучэнне. І ў той жа час цікавымі з'яўляюцца шматлікія работы маладых скульптараў, створаныя ў 80-я гады, якія яўна арыентаваны ў галіну абагульненай пластыкі з ухілам у дэкаратыўнасць і стылізацыю. Гэта станковыя творы, у якіх закладзена магчымасць манументальнага вырашэння. Выяўленчы і канструкцыйны пачаткі тут непарыўна звязаны, злітыя, знікае ўласцівая станковай скульптуры «фасаднасць». Такія работы, як правіла, пашыраюць сферу свайго ўплыву, яны здольны быць арганізацыйным звяном пэўнага архітэктурна-прасторавага асяроддзя.

181. У. Слабодчыкаў. Удовы. 1983

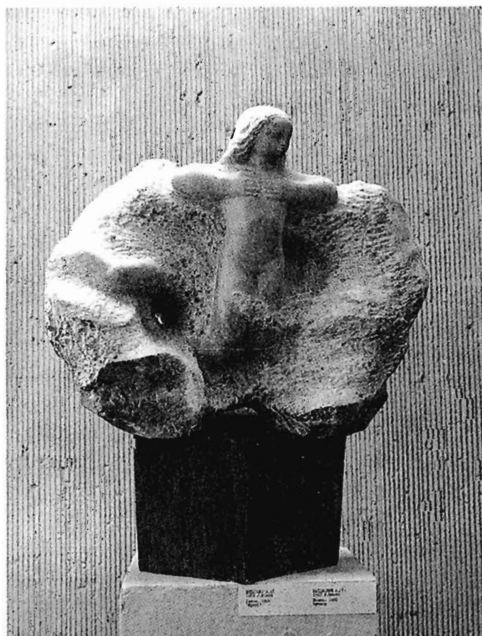


Развіццё сучаснага мастацтва немагчыма без настойлівага і паслядоўнага пошуку выразных сродкаў. Гэта прасочваецца на творах групы скульптараў, сумесная выстаўка якіх прайшла ў 1985 г. У іх, як у люстэрку, адбіліся характэрныя праблемы сучаснай беларускай скульптуры. Настойлівае імкненне знайсці новыя формы, новыя вырашэнні, якія ўступаюць у актыўныя ўзаемаадносіны з гледачом, назіраюцца ва ўсіх відах і жанрах — ад манументальнай скульптуры, што ўпрыгожыла плошчы гарадоў, дэкаратыўнай, якая атрымала вялікае распаўсюджанне на магістралях вуліц і ў замкнутых кутках горада, да камерных твораў, якія чакаюць сваіх гледачоў у ціхіх залах музеяў і выставачных памяшканняў. Ніколі яшчэ ў беларускай скульптуры не назіралася такога яўнага, адкрытага працэсу зліцця, узаемадзеяння і ўзаемаўзбагачэння розных відаў і жанраў, як у 80-я гады. Клопаты

182. С. Бандарэнка. Лясная легенда. 1985

творах усю разнастайнасць праблем, але найбольш характэрныя з іх знайшлі пераканаўчае пацвярджэнне. У работах маладых мастакоў можна адзначыць высокі прафесійны ўзровень, тэматычную разнастайнасць, своеасаблівасць пластычных і кампазіцыйных вырашэнняў, аднак яркія індывідуальныя адрозненні ў іх, на жаль, адсутнічаюць. Вядома, ёсць творы, якія вылучаюць таго ці іншага мастака сярод іншых. Віртуозна валодае тэхнікай шамоту А. Кузняцоў («Запрашэнне ў госці», 1983), хоць і аддае перавагу больш строгаму і высакароднаму матэрыялу — гіпсу, дэманструючы пры гэтым цудоўную фантазію («Сярэдневяковая медыцына», 1983). Творы У. Слабодчыкава характарызуюцца імкненнем да канструкцыйна-прасторавых вырашэнняў («Мастак і мадэль», 1976). Праблемы ўзаемасувязі чалавека з навакольным светам цікавяць А. Фінскага («Птушка», «М. Каперпік» і інш.). Творы яго надзвычай

183. А. Мятліцкі. Хваля. 1980



аб выразнасці і прыгажосці пластыкі, пачуццё матэрыялу ў скульптуры збліжаюць яе з дэкаратыўнай скульптурай, якая атрымала ў апошні час пэўнае развіццё. Гэты працэс знайшоў адлюстраванне ў некаторых работах, у якіх, нягледзячы на невялікія памеры, захоўваецца магчымасць перарастання ў манументальна-дэкаратыўныя творы («М. Багдановіч» (1982), «Трывожны час» (1981) А. Мятліцкага; «Арфей і муза», «Архітэктар і горад» (абедзве 1984) У. Слабодчыкава; «Смутак» (1982), «Прысвячэнне», «Арфей» (абедзве 1983) А. Фінскага, віртуозна выкананыя дэкаратыўныя пано «Сярэдневяковая медыцына» (1983) А. Кузняцова).

Натуральна, што маладыя скульптары не змаглі ўвасобіць у сваіх

184. Л. Гумілеўскі. Галубка. 1983

паэтычныя і мяккія («Раніца», «Мара»). Яму ўласціва і дакладнае, беспамылковае пачуццё часу, адчуванне эпохі («Л. Талстой», «В. Шэкспір», «Успаміны пра Рэмбранта»). Вельмі разнастайная тэматыка твораў А. Мятліцкага, які схіляецца да кампактных, дакладна выверанных кампазіцый, стрыманых пластычных вырашэнняў («Бяссонніца», «Мацярынства», «Урадлівасць» і інш.).

Беларуская скульптура ў 80-я гады ўзнялася на даволі высокі абагульнена-сімвалічны ўзровень. У адрозненне ад скульптуры папярэдніх гадоў яе адносіны да духоўнага свету нашага сучасніка становяцца больш глыбокімі і шматбаковымі. Яна актыўна звяртаецца да тэмы рэчаіснасці, да вобраза сучасніка. Тэндэнцыя актыўнага пошуку мастакоў, творчага спаборніцтва выклікала да жыцця прыкметныя змены ў вобразна-пластычнай структуры, прывяло да пэўнай дынамікі жанраў. Фарміруюцца новыя задачы пластыкі ў галіне эстэтычнага пераўтварэння навакольнага асяроддзя, складваюцца іншыя, чым раней, адносіны паміж манументальнымі і станковымі формамі скульптуры.

* * *

У развіцці беларускай м а н у м е н т а л ь н а й с к у л ь п т у р ы 70-х — пачатку 80-х гадоў працягваюцца пошукі новых пластычных канцэпцый. У творчасці скульптараў знайшлі адлюстраванне ідэі пераемнасці пакаленняў, памяці аб героях Вялікай Айчыннай вайны, пафас сацыяльных і навукова-тэхнічных пераўтварэнняў, пашырыліся ўяўленні аб свеце. У манументальнай скульптуры развіваецца многае з таго, што яна ўзяла з папярэдняга перыяду, а таксама вырашаюцца новыя праблемы, якія сталі больш складанымі. У канцы 70-х гадоў скульптура ўсё часцей уваходзіць у гарадское асяроддзе, у якім прастора фарміруецца па новых прынцыпах. Шэраг беларускіх мемарыялаў пачатку 70-х гадоў характарызуецца павышаным значэннем скульптуры, якая пачынае дамінаваць у планіровачнай структуры помніка.

Так, да 30-годдзя знамянальнай падзеі — прарыву партызанскімі атрадамі блакады каля вёскі Папярына — 30 чэрвеня 1974 г. адбылося адкрыццё мемарыяльнага комплексу «Прарыў» (скульпт. А. Анікейчык, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін). Яго арганізуючым цэнтрам стала скульптурная фігура партызана, быццам «вырваная» з масы атакуючых. Бетонная дарога («калідор»), што

вядзе да вяршыні ўзгорка, абмежавана падпорнымі сценкамі. На іх размешчаны бронзавыя стужкі з назвамі партызанскіх злучэнняў, якія ўдзельнічалі ў прарыве. Пры набліжэнні ствараецца ўражанне, што скульптура вырастае ў памерах, а бетонныя глыбы, праз якія праходзіць глядач, становяцца меншымі. На вяршыні ўзгорка размешчаны брацкія могілкі з бронзавымі плітамі, дзе высечаны прозвішчы больш чым 1000 партызан, якія загінулі ў час аперацыі. Алея з 16 дубкоў сімвалізуе магутнасць партызанскіх брыгад.

Акрамя выразнай скульптуры партызана ў комплекс уведзены дадатковыя элементы вобразна-мастацкай інфармацыі. Гэта мемарыяльны знак у выглядзе трох карабінаў, складзеных пірамідкай, і аб'ёмная рэльефная карта-схема баявой аперацыі «Прарыў». Прыём уключэння ў мастацкі вобраз натуральнага ландшафта, які стаў фонам для архітэктурна-пластычных элементаў, наогул характэрны для архітэктараў Ю. Градава і Л. Левіна.

Мемарыяльны комплекс на вайсковых могілках у в. Рыленкі Дубровенскага раёна Віцебскай вобласці (1973, скульпт. М. Рыжанкоў, архіт. М. Ткачук) узведзены ў памяць аб тысячах савецкіх воінаў, якія загінулі ў баях у ходзе аперацыі «Багратыён». Прынцып яго вырашэння партэрны, з восевай планіроўкай і асіметрычным размяшчэннем дадатковых мемарыяльных аб'ектаў у зоне выхаду да асноўнага элемента комплексу — брацкіх магілак.

Комплекс не мае ярка выражанай архітэктурнай ці скульптурнай дамінанты, усе элементы быццам прыціснуты да зямлі тужлівым грузам жалобнай тэмы, тэмы смутку і вечнай памяці. Праз уваход праглядваецца ўвесь мемарыял. Алея прамая і роўная, што візуальна скарачае шлях да могілак. З інтэрвалам у 50 метраў з левага боку ад цэнтральнай алеі пад вуглом устаноўлены чатыры бетонныя стэлы з урэзанымі ў іх бронзавымі рэльефамі, якія адлюстроўваюць подзвігі герояў. Першая кампазіцыя прысвечана Ю. Смірнову (быў распяты фашыстамі на сцяне бліндажа), другая — А. Васільеву (паўтарыў подзвіг А. Матросава), трэцяя — Г. Нікандравай (падняла байцоў у атаку). Аб мужнасці лётчыкаў авіяпалка «Нармандыя — Нёман» С. Астахава і Бруна дэ Фальтана, загінуўшых у адным самалёце, расказвае чацвёртая стэла. Сечаныя, лапідарныя формы рэльефаў, жорсткая рытміка аб'ёмаў перадаюць экспрэсію і дынамізм вобразаў.

Рэльефы на стэлах, як і 16-метровы рэльефны фрыз на ўваходзе, падпарадкаваны архітэктурным аб'ёмам падкрэслена-геаметрычнай формы, што было характэрна яшчэ для стылістыкі 60-х гадоў.

Вайсковыя могілкі пасторава фарміруюцца характэрнымі сілуэтамі групы густа пасаджаных дрэў на высокім узгорку. Алея «замыкаецца» мемарыяльным знакам, які ўяўляе сабой бэльку кансольнай канструкцыі са словамі «Подзвігі вашы бессмяротныя». Перад мемарыяльным знакам — Вечны агонь.

Вакол зялёнага астраўка ў тры рады ў выглядзе тэрас устаноўлены невысокія надмагільныя помнікі з белага мармуру, на кожным з якіх выразаны па трыццаць прозвішчаў загінуўшых воінаў. Уся кампазіцыя складае ўражанне цэльнай і ў дастатковай ступені выразна арганізаванай прасторавай структуры.

70-я гады характарызуюцца таксама з'яўленнем мемарыяльных комплексаў, якія актыўна ўплываюць на вырашэнне горадабудаўнічых задач, карэкціруюць і фарміруюць архітэктурныя і горадабудаўнічыя планы.

Так, плошча Перамогі ў Віцебску (1974, архіт. Ю. Шпіт, А. Данілава, скульпт. Я. Печкін, В. Маркаў) спраектавана як шматфункцыяналь-

ны горадабудаўнічы ансамбль, пры стварэнні якога ставіліся тры важныя ўзаемазвязаныя задачы: збудаванне манумента савецкім воінам-вызваліцелям, партызанам і падпольшчыкам, рашэнне складанай транспартнай развязкі на перакрыжаванні дзвюх інтэнсіўных транспартных магістраляў і планіровачная арганізацыя зоны адпачынку, уключанай у комплекс плошчы.

Архітэктурна-мастацкі вобраз плошчы Перамогі нясе ў сабе дзве тэмы: подзвігу і міру. Добра спланаваны сквер мае мноства зручных куткоў для адпачынку. У цэнтры яго ўстаноўлены манумент, які ўяўляе сабой групу абеліскаў-штыкоў у характэрным для канца 60-х гадоў стылі. Тры 56-метровыя абеліскі, звужаныя ўверсе, аб'яднаны на вышыні пяці метраў фрызам з рэльефнымі кампазіцыямі: сустрэча воінаў-вызваліцеляў, рэйкавая вайна партызан і барацьба падпольшчыкаў. Кожны з рэльефаў раскрывае пэўную тэму. Нягледзячы на ідэйна-кампазіцыйнае і тэктанічнае адзінства, адчуваецца некаторы схематызм у пластычным вырашэнні.

Падкрэслена урбаністычная арганізацыя прасторы ажыццяўляецца ўводам у якасці актыўных элементаў ансамбля прыродных матываў — нізкія струмені вады ў двух басейнах перад манументамі (сімвал вечнага абнаўлення жыцця), ніцыя вербы (сімвал смутку) і мноства руж, прывезеных з розных куткоў краіны (сімвал вечна юнага і цудоўнага жыцця).

У 70-я гады адбываецца працэс актыўнай замены помнікаў з недаўгавечных матэрыялаў новымі манументамі і комплексамі, у якіх скульптура адсутнічае, але архітэктурныя формы па пластычных характарыстыках набліжаюцца да скульптурных — інтэграцыя архітэктурнай і скульптурнай формаў. Да ліку такіх помнікаў можна аднесці воінскі мемарыял у Гарадку Віцебскай вобласці (1976, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін), могілкі воінаў Савецкай Арміі ў Віцебску (1977, архіт. А. Бельскі).

Разам з комплексамі, якія працягваюць тэндэнцыі канца 60-х — пачатку 70-х гадоў, з'яўляюцца помнікі больш камерныя, канкрэтныя, быццам набліжаныя да чалавека, да маштабу сучаснай гарадской сітуацыі. У гэтым сэнсе характэрны збудаваны ў 1974 г. у Жодзіне помнік-манумент у гонар савецкай маці-патрыёткі. Скульптары М. Рыжанкоў, І. Міско, А. Заспіцкі і архітэктар А. Трафімчук на аснове дакументальных фактаў, маючы на ўвазе канкрэтных людзей, стварылі абагульняючы вобраз моцнай эмацыянальнай сілы.

Для вырашэння тэмы аўтары выбралі тып класічнага шматфігурнага манумента. На ступеньчатым пастаменце-ганку фігура маці і наводдаль ад яе — 5 сыноў, якія ідуць на вайну. Паміж імі — сімвалічная дарога. У трактоўцы вобраза маці аўтары абапіраюцца на шырокае кола асацыяцый. Тут выяўлены агульныя рысы і разам з тым падкрэслена партрэтнае падабенства з прататыпам: у вобліку канкрэтнай жанчыны як бы сінтэзуюцца пачуцці ўсіх тых, хто аддаў радзіме самае дарагое — сваіх дзяцей.

Кампазіцыйнае вырашэнне манумента пабудавана на кантрасце статычнай постаці маці і дынамічных у пластыцы і вобразных характарыстыках сыноў. У групе выдзелена скульптура малодшага з братоў — Героя Савецкага Саюза Пятра Купрыянава. Ён з'яўляецца сувязным звяном паміж дзвюма дамінантамі помніка — маці і чатырма старэйшымі братамі. Малодшы даганяе іх, але ён яшчэ поўны пачуццяў, звязаных з развітаннем. Паварот галавы, лёгкі разварот плячэй убок, адваротны руху апошні погляд на родныя мясціны, цвёрды поступ, рашучы жэст рукі гавораць аб гатоўнасці да подзвігу.

Стварэнне помнікаў стала ўсе-

народнай справай. У вобразным і кампазіцыйным іх вырашэнні ўлічваюцца пажаданні заказчыка, сюжэтная аснова распрацоўваецца на канкрэтным матэрыяле. Так, імпульсам для стварэння мемарыяльнага комплексу «Праклён фашызму» (1983) з'явілася патрэбнасць мастакоў адказаць сваёй творчасцю народным пачуццям. Ужо многа гадоў у чаканні «свайго» помніка жыхары суседніх вёсак прыносілі на папялішча спаленай фашысцкімі карнікамі в. Шунёўка валуны і абкладвалі імі фундаменты былых хат, вешалі на старыя дрэвы званы былой царквы. Пры распрацоўцы праекта мемарыяла скульптар А. Анікейчык, архітэктары Ю. Градаў, Л. Левін у вобразным ладзе і стылістыцы помніка нібы адштурхнуліся ад гэтага факта, ад гэтай народнай ідэі.

Галоўны вобразны і пластычны акцэнт мемарыяла — сімвалічная фігура Маці. Босая, з узнятымі і сціснутымі ў кулакі рукамі, з гнеўным тварам, яна быццам праклінае забойцаў, заклікае да помсты, звяртаецца да сумлення людзей. Нязломная сіла адчуваецца ў пастаноўцы фігуры, у позе, рытме выцягнутага вертыкальнага руху. Імкнучыся да абагульнення, скульптар неназойліва параўноўвае фігуру са ствалом дрэва, тысячамі нітак звязанага з роднай зямлёй. Такому ўспрыняццю садзейнічае і пластыка фігуры, і адсутнасць пастамента.

Выразная канструкцыйна-пластычная кампазіцыя з бетону са слядамі апалубкі, у форме двух злучаных крыжоў, як у раму бярэ фігуру. Усё гэта асацыіруецца з варотамі, што падаюць, і з каркасам палаючага дома, уваход у які быццам ахоўвае жанчына. Архітэктурныя формы ствараюць лакальнае і ў той жа час актыўнае асяроддзе для скульптуры, дазваляючы ёй «трымаць» значную прастору, нягледзячы на невялікія памеры. Архітэктурна-пластычная кампазіцыя дапоўнена метафарычнымі дэталямі — трыма званамі. Адзін з іх расколаты — быццам знак бяды, абарваны голас кожнага трэцяга загінуўшага жыхара гэтай вёскі. Паэтычныя радкі Рыгора Барадуліна ўключаны ў кампазіцыйную структуру помніка.

Тэма памяці раскрываецца і ў малых формах мемарыяла. Непадалёку ад манумента Маці знаходзіцца бетонны зруб — на месцы вясковага калодзежа, куды фашысты кідалі дзяцей. Прабіты кулямі бронзавы дзіцячы змей, сімвалічная ступенька з бронзавымі факеламі на месцы спаленых дамоў дапаўняюць і ўзмацняюць тэму памяці, трагедыі народа. Сэнс помніка раскрываецца таксама і ў яго ўзаемадзеянні з прыродным асяроддзем — абпаленай зямлёй, старым вясковым садам — сапраўднымі сведкамі падзей.

Тэмы шырокага грамадзянскага гучання характэрныя для творчасці народнага мастака Беларусі А. Анікейчыка. І ў гэтай рабоце майстра адчуваецца эмацыянальны склад яго таленту, якому ўласцівы парывы, адкрытасць пачуццяў. У сааўтарстве з Ю. Градавым і Л. Левіным яны нямала зрабілі для развіцця кампазіцыйна-прасторавых сродкаў выразнасці беларускіх мемарыялаў. Комплекс «Прарыў», помнік гераічнаму экіпажу М. Гастэлы, мемарыяльныя знакі ў памяць мінскага падполля, створаныя за апошнія дзесяцігоддзі гэтымі аўтарамі, і адкрыты да 40-годдзя Перамогі мемарыял «Праклён фашызму» раскрываюць тэму стойкасці і мужнасці савецкага народа перад тварам самых жорсткіх выпрабаванняў, развіваюць грамадзянскую лінію беларускай скульптуры.

Адчуванне дыстанцыі часу, гістарызм ва ўспрыманні падзей, маральна-эстэтычныя ідэалы сучаснасці знайшлі адлюстраванне ў мемарыяльным комплексе «Змагарам за Савецкую ўладу» у Магілёве (1982, скульпт. Л. Гумілеўскі, архіт. К. Аляксееў, А. Іваноў).

Ансамбль размешчаны на беразе Дняпра. Аўтары імкнуліся найбольш арганічна ўключыць яго ў архітэктурны і прыродны ландшафт і разам з тым выявіць дамінуючае значэнне. Сэнсавае і пластычнае ядро кампазіцыі — манумент Перамогі, які ўвасоблены жаночай фігурай на высокім пастаменце. Яго архітэктоніка, пластыка, прасторавае вырашэнне перадаюць ідэю абнаўлення жыцця.

Своеасаблівыя прапілеі — архітэктурныя сценкі з пяццю бронзавымі рэльефамі вядуць да асноўнага манумента. У іх адлюстраваны асноўныя моманты гісторыі Магілёўшчыны: «Кастрычнік 1917 г.», «Калектывізацыя», «Абарона Магілёва ў 1941 г.», «Партызанская клятва». Цэнтр кожнага рэльефу запаўняе адлюстраванне масавых сцэн, быццам убачаных з вышыні палёту, а па баках у большым маштабе канкрэтныя эпізоды, нібы вылучаныя з гэтага агульнага дзейства.

У кампазіцыю мемарыяльнага комплексу ўключаны могілкі часоў грамадзянскай вайны. Сваёй высотнай дамінантай, рамантычным гучаннем мемарыял «Змагарам за Савецкую ўладу» ўзбагачае асяроддзе горада, надае яму значнасць.

Тым, хто змагаўся за Савецкую ўладу ў перыяд акупацыі Гомельшчыны войскамі Германіі ў 1918 г., буржуазнай Польшчы ў 1919 — 1920 гг., у Вялікую Айчынную вайну, прысвечаны помнік у пасёлку Акцябрскі (1984, скульпт. Ю. Палякоў, архіт. У. Кузьменка, М. Ткачук). Менавіта тут, у былой Рудобелцы, існавала «Рудабельская рэспубліка». Па форме манумент набліжаны да куба, пластыка якога асацыіруецца з хвалямі сцяга, і ўключае гарэльефныя адлюстраванні канкрэтных твараў, якія сталі легендарнымі ў гэтым краі. Герой Савецкага Саюза сакратар Акцябрскага раёна Ц. Бумажкоў, жанчына, што выратоўвае дзяцей,— і ў той жа час абагульненыя вобразы: Абаронца, Агітатар, Сейбіт, Радзіма-маці. Спалучэнне кампазіцыйнай замкнутасці з адкрытасцю знешняй прасторы, неспакойны рытм плоскасцей перадаюць напружанасць барацьбы, гераіку і драматызм тых дзён.

У 80-я гады ў структуру гарадоў Беларусі ўключаюцца малыя формы мемарыялаў, прычым мастакі выяўляюць больш тонкае і глыбокае, чым раней, пачуццё асяроддзя. Тактоўна, але разам з тым эмацыянальна гучыць тэма памяці — тэма гераічнай барацьбы з фашызмам у мемарыяльных знаках, устаноўленых у Мінску. Адзін з іх — на месцы пакарання смерцю падпольшчыкаў у гарадскім скверы (1979, скульпт. А. Анікейчык, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін). Дзве чорныя гранітныя пліты эшафота падтрымліваюць дошку, прымацаваную да ствала дрэва. Такія дошкі вешалі фашысты на грудзі партызанам перад карай. Надтрэснутая, быццам змытая дажджамі, абвеяная вятрамі, з сімвалічным калючым дротам, яна «бударажыць» навакольную прастору, уключаючы яе ў вобразную структуру мемарыяльнага знака.

У мемарыяльных знаках на месцах гібелі рэдактара падпольнай газеты «Звязда» В. Амельянюка (1980, скульпт. А. Анікейчык, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін), падпольшчыц ля хаты з явачнай кватэрай (1980, аўтар В. Занковіч) у Мінску і іншых выключную ролю адыгрывае архітэктура малых формаў, якая надзелена вобразнай выразнасцю. Ствараюцца запамінальныя вобразы, якія ўздзейнічаюць у асноўным пластычнымі сродкамі, напрыклад помнік спаленай фашыстамі вёскі Дальва (1973, скульпт. У. Церабун). Імкненнем да дынамічнай сімволікі, спробай стварэння метафар цікавы помнік землякам у в. Аннопаль Мінскага раёна (скульпт. Г. Мурамцаў, Ю. Палякоў). У многіх выпадках тэма выяўляецца мовай пластыкі, якая выкарыстоўваецца ў шырокім дыяпа-

зоне, як, напрыклад, у мемарыяле воінскай славы «Лудчыцкая вышыня» (1985, скульпт. П. Белавусаў, У. Лятун, архіт. В. Бялянкін, Б. Шчарбакоў). Кампазіцыя мемарыяла аб'ядноўвае алегарычную фігуру гусляра на кургане, які ўслаўляе герояў, і стэлу з партрэтнымі выявамі пяці Герояў Савецкага Саюза розных нацыянальнасцей, якія загінулі на Лудчыцкай вышыні (Дзяржаўная прэмія БССР за 1986 г.).

Помнік кавалерыстам, устаноўлены ў Хоцімскім лесе ў Магілёўскай вобласці (1980, скульпт. Г. Гаравая), вырашаны як балада. Кампазіцыя будуецца на кантрастным супастаўленні выразнай пластыкі каня, які быццам прадчувае бяду, і поўнай рашучасці і адвагі фігуры юнака, што ідзе ў бой.

У мемарыяльным комплексе спаленай вёскі Літавец актыўна выкарыстана сімволіка архітэктурнай формы і выразная пластыка рэльефу (1985, аўт. С. Гарбунова, В. Яўсееў, В. Здасюк, У. Пракапцоў), а таксама ўключаны самадзейныя помнікі, пастаўленыя на магілках загінуўшых мясцовымі майстрамі.

У фарміраванні асяроддзя гарадоў важную ролю адыгрываюць манументы, якія не толькі насычаюць прастору ідэйна-мастацкім зместам, але і з'яўляюцца яе высотнай дамінантай, звязваюць старажытнае і новае ў забудове гарадоў. Беларускія скульптары і архітэктары падыходзяць да вырашэння гэтых складаных задач, прымаючы пад увагу развіццё гарадскога арганізма ў сучасных умовах. Выразная архітэктурная форма — галоўны элемент кампазіцыі манумента «Мінск — горад-герой» (1985, скульпт. В. Занковіч, архіт. В. Крамарэнка, В. Яўсееў, У. Раманенка). Распластаныя па гарызанталі маршы лесвіц вядуць да саракашасціметровага абеліска, які імкнецца ўверх. Побач размешчана жаночая фігура, што ўвасабляе славу горада-героя, горада-працаўніка. Па сваёй трактоўцы яна блізкая да класічных алегорый. Юны строгі твар, цяжкі вузел валасоў, глыбокія складкі адзення падкрэсліваюць урачыстасць, веліч жэста. Манумент вянчае Залатая Зорка, аблямаваная дубовай галінкай, знізу — Указ Прэзідыума Вярхоўнага Савета СССР аб прысваенні Мінску звання горада-героя.

Удала спалучаюцца манументалізм і камернасць у помніку савецкаму партыйнаму і дзяржаўнаму дзеячу, аднаму з арганізатараў камуністычнага падполля і партызанскага руху ў гады Вялікай Айчыннай вайны П. М. Машэраву, устаноўленым на невялікай плошчы ў Віцебску (1980, скульпт. З. Азгур, архіт. Ю. Казакоў). Тонкія суадносіны партрэтнай скульптуры і сімволікі архітэктурнай формы садзейнічаюць пераканаўчаму вырашэнню тэмы чалавечай высакароднасці, развітай у надмагіллі П. Машэраву ў Мінску (скульпт. А. Анікейчык).

Бюсты двойчы Герояў Савецкага Саюза лётчыкаў-касманаўтаў П. Клімука (1978, Брэст) і У. Кавалёнка (1983, Крупкі), Героя Сацыялістычнай Працы І. Ралько (1981, Аснежыцы Пінскага раёна) (усе скульпт. І. Міско) прадаўжаюць традыцыю іх устаноўкі на месцы нараджэння герояў. Вострым кампазіцыйна-пластычным вырашэннем вылучаюцца бюсты-помнікі А. Някандравай у Дуброўне (1979) і К. Арлоўскаму ў в. Мышкавічы (1977, скульпт. М. Рыжанкоў) і інш. Рамантыкай гераічных гадоў грамадзянскай вайны авеяны вобраз военачальніка Азіна ў помніку, устаноўленым у Полацку ў 1979 г. (скульпт. С. Вакар, архіт. Ю. Казакоў).

Практыка мемарыяльнага будаўніцтва 70—80-х гадоў у Беларусі адлюстроўвае асноўныя тэндэнцыі развіцця савецкага мастацтва. Абнаўленню пластычнай мовы, пошуку

новых сродкаў выразнасці скульптуры садзейнічалі рэспубліканскія конкурсы «Партызанская слава» (1974) і «Дзяцінства, абпаленае вайной» (1979—1980 гг.), якія праводзіла Міністэрства культуры БССР.

Гісторыка-культурныя традыцыі народа раскрываліся таксама ў манументах дзеячам культуры. У 1972 г. у дні святкавання 90-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы ў Мінску ў скверы яго імя быў адкрыты скульптурна-прасторавы ансамбль (скульпт. А. Анікейчык, А. Заспіцкі, Л. Гумілеўскі, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін). Бронзавая фігура паэта, устаноўленая на галоўнай восі сквера, раскрываецца адразу ж пры падыходзе з Ленінскага праспекта. Я. Купала паказаны ў поўны рост, у накінутым на плечы паліто. Ён быццам ідзе ад рэчкі па пахілым узгорку. Ва ўсёй яго фігуры, у выразе твару — падкрэсленая рамантычнасць, багацце ўнутранага свету, высакароднасць характару, абаяльнасць. Пераканаўчая жыццёвасць вобраза Я. Купалы дасягнута як прадуманасцю кампазіцыі, так і пластычным строем. Гарызантальна распластаны пастамент асіметрычнай формы з глыб неапрацаванага граніту быццам звязвае яго з зямлёю. Каля ног паэта прабіваецца крыніца, а побач з ёю, ледзь не да самай вады, раскінула свае цяжкія лісты кветка папараці. На невялікай адлегласці ад манумента знаходзіцца фантан «Купалле»: дзве бронзавыя дзяўчыны кідаюць у ваду вянкі. Быццам бы падпарадкоўваючыся рытму беларускай песні, тонкія, зграбныя лініі сілуэтаў фігур ствараюць гарманічны і паэтычны вобраз, звязаны з народным абрадам.

У гэтым ансамблі праявілася імкненне аўтараў наблізіць манумент да людзей і цясней звязаць яго з прыродным асяроддзем. Адсюль і зніжэнне пастамента, і ўключэнне ў яго структуру вадаёмаў, фантанаў, зялёных партэраў, архітэктурных элементаў. Гэтыя ж якасці ўласцівы і помніку Я. Коласу ў Мінску на плошчы, што носіць імя паэта (1972, скульпт. З. Азгур, архіт. Ю. Градаў, Л. Левін).

Скульптурна-архітэктурны ансамбль размешчаны на адной з цэнтральных плошчаў горада, абкружанай транспартнымі развязкамі і магістралямі. Сваімі спакойнымі, гарманічнымі формамі, сіметрычнай планіроўкай, гладдзю водных басейнаў, газонамі ён кантрастуе з шумнымі мнагалюднымі вуліцамі індустрыяльнага Мінска, уносячы ноту духоўнасці ў бурны рытм горада. Скульптура арыентавана ў бок Ленінскага праспекта. Дамінантай ансамбля з'яўляецца васьміметровая фігура пісьменніка і размешчаныя па абодва бакі пластычныя кампазіцыі «Дзед Талаш» і «Сымон-музыка». У выяве паглыбленага ў роздум пісьменніка прыцягвае дакладна перададзенае партрэтнае падабенства, жыццёвая канкрэтнасць. Буйная форма, абагульненая накінутым на плечы паліто, надае вобразу манументальнасць. У дзвюх скульптурных групах, фланкіруючых скульптуру пісьменніка, увасоблены літаратурныя героі яго твораў. Гэта знакаміты дзед Талаш з хлопчыкам у момант разведкі і Сымон-музыка са скрыпкай у руках побач з дзяўчынай, якая слухае музыку. Пластычныя групы сіметрычныя, знаходзяцца ва ўзаемасувязі, натуральна і арганічна ўваходзяць у ансамбль.

Да святкавання стагоддзя з дня нараджэння класіка беларускай літаратуры Янкі Купалы было прымеркавана адкрыццё ў вёсцы Ляўкі Аршанскага раёна аднаго з найбольш камерных помнікаў паэту (1982, скульпт. А. Анікейчык). Дакладна схопленая характэрная поза Я. Купалы, які сядзіць на лаўцы, выразнасць рук і твару раскрываюць яго духоўную сутнасць. Паэт паказаны тут перш за ўсё як філосаф, які думае пра лёс свайго народа. У лаканічнай,

185. А. Анікейчык. Помнік Я. Купалу ў в. Ляўкі. 1982

свабоднай ад якой бы там ні было тэатральнасці трактоўцы заключана эмацыянальнае ўздзеянне помніка. Гранітная глыба-пастамент, стары дуб, пад якім размешчаны помнік, прыдаюць яму дадатковыя сэнсавыя акцэнты.

Скульптарам С. Вакарам пластычна цікава вырашана статуарная фігура паэта-рамантыка М. Багдановіча (1982). Яна ўстаноўлена пасярод пад'язднога бульвара на фоне канструктывісцкіх формаў будынка Тэатра оперы і балета ў Мінску, што значна зніжае ўдзеянне помніка.

Помнік М. Горкаму ў Мінску, у парку, які носіць яго імя (1982, скульпт. А. Заспіцкі, М. Рыжанкоў, І. Міско, архіт. А. Трафімчук), унёс выразны пластычны акцэнт у вялікую прастору цэнтральнага парка горада. Значная заслуга ў гэтым архітэктара, які ўлічыў розныя візуальныя ўзроўні ўспрыняцця. З бліжэйшых пунктаў агляду фігура маладога Горкага, які сядзіць на лаўцы з кнігай у руках, здаецца адхіленай ад мітусні вуліц і бліжэйшай плошчы: паўкруг дрэў і выгіб ракі быццам ізалююць яе, надаюць камернасць, лірычнасць гучання.

У 1974 г. па праекту скульптараў А. Глебава, І. Глебава, А. Заспіцкага і архітэктара В. Марокіна ў цэнтры Полацка збудаваны помнік Ф. Скарыне. Яго з'яўленню папярэднічала руплівая шматгадовая праца, распачатая народным мастаком БССР А. Глебавым яшчэ ў 60-я гады. Устаноўлены на цэнтральнай плошчы горада помнік стварае выразную і запамінальную кампазіцыю. Партрэтная статуя Ф. Скарыны, адлітая з бронзы, умацавана на абліцаваным чырвоным гранітам пастаменце. Тонкая інтэлектуальнасць твару,

186. С. Гарбунова. Помнік Сымону Буднаму ў Нясвіжы. 1980

кніга і гранка ў напрацаваных руках, спакойная пластыка фігуры, задрапіраванай доўгімі глыбокімі складкамі падпяразанай рубахі, знаёмая па вядомаму графічнаму партрэту шапачка дапамагаюць перадаць пераканаўчасць характарыстыкі вобраза Скарыны.

Падзеяй у беларускай манументальнай скульптуры стала адкрыццё помніка філосафу-гуманісту XVI ст., беларускаму асветніку Сымону Буднаму (1980, скульпт. С. Гарбунова). Нягледзячы на адсутнасць іканаграфічнага матэрыялу, скульптару ўдалося даць пераканаўчае ўяўленне пра чалавека эпохі Адраджэння. Востры тыпаж, выражэнне мудрасці на твары, спакойная пластыка фігуры, падкрэсленая велічным рытмам складак адзення, выразны жэст рук (філосаф быццам бы аддае людзям кнігу, плён сваёй працы) — усё гэта стварае вобраз вялікай духоўнай сілы. Помнік устаноўлены ў старажытным горадзе Нясвіжы на старой гарадской плошчы ў акружэнні шматвяковых дрэў каля рэнесанснага будынку, у якім размяшчалася друкарня С. Буднага, велічнага сабора, пабудаванага ў стылі барока, ратушы. Усё гэта ўзбагачае сэнсавае гучанне пластыкі, узмацняе яе эмацыянальнае ўздзеянне.

Манументальна-дэкаратыўную скульптуру Беларусі разглядаемага перыяду характарызуюць шырыня і шматвобразнасць творчых пошукаў, выкарыстанне розных мастацкіх прыёмаў, цікавасць да традыцый мінулага і жаданне фарміраваць новае сучаснае асяроддзе, вобразнасць якога адпавядае дынаміцы часу. Яна развіваецца як сістэма гібкая, рухомая, чуйна рэагуе на сацыяльныя патрэбы. У аснове яе мастацкіх рашэнняў — не стылістычныя рамкі і схемы, а імкненне да непасрэднага кантакту з гледачом. Дэкаратыўная скульптура актыўна ўзаемадзейнічае з архітэктурнымі

187. *А. Шатэрнік. М. Гусоўскі. 1984*

ансамблямі, ландшафтным асяроддзем, яна ўпрыгожвае горад і нясе радасць адчування жыцця, гармоніі, свету. Вытокі тэматычнай разнастайнасці мастакі знаходзяць у светаадчуванні народа, яго фальклоры і быце: фантаны «Юнацтва» (1978, скульпт. А. Анікейчык), «Купалле» (1972, скульпт. А. Анікейчык. Л. Гумілеўскі, Л. Заспіцкі). Чатыры скульптурныя кампазіцыі фантанаў «Вясна. Гуканне вясны» А. Шатэрніка, «Лета. Купалле» Л. Давідзенкі, «Восень. Свята ўраджаю» Ю. Палякова, «Зіма. Каляды» В. Занковіча (усе 1982), што ўпрыгожваюць праспект Машэрава ў Мінску, прысвечаны спрадвечнаму кругавароту прыроды, у які ўключана і чалавечае

188. А. Шатэрнік. Гуканне вясны. 1982

жыццё. Злучаныя ў ансамбль, кожная з іх застаецца самастойным мастацкім арганізмам, выкананым у розных манерах. Фантаны ўносяць неардынарнасць у тыпавую забудову, ствараюць у ёй своеасаблівае эстэтычнае поле.

Звяртанне да класічных традыцый, актыўная перапрацоўка іх характэрныя для творчасці Л. Зільбера, які многа працуе ў манументальна-дэкаратыўнай скульптуры. Ужо першая яго кампазіцыя «Навука» на Партызанскім праспекце ў Мінску (1976) звярнула на сябе ўвагу. Арганічная сувязь архітэктуры і скульптуры прысутнічае ў будынку Дзяржаўнага тэатра музычнай камедыі БССР. Архітэктура галоўнага фасада з'яўляецца як бы рамай для пяці чатырохметровых муз, якія нясуць ідэю творчага пачатку, дасканаласці і прыгажосці. Скульптуры «Паэзія», «Музыка», «Сцэнаграфія», «Тэатр», «Танец» увасоблены алегарычнымі жаночымі фігурамі, моцна вынесены наперад. Яны быццам лунаюць над тэатральным уваходам, уносяць адчуванне паэтычнасці і адухоўленасці, падкрэсліваюць прызначэнне будынка. Калі над фасадам тэатра Л. Зільбер развівае пластычныя матывы, навеяныя ўспамінамі аб класічных стылях, то скульптурная група «Батлейка» ў дворыку тэатра нясе ў сабе элементы фальклорнага, святочна-гратэскавага ўспрыняцця свету. Новы варыянт сувязі архітэктуры са скульптурай, заснаваны на кантрасце, прапаноўвае скульптар у вырашэнні фасада Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра. Своеасабліва трансфармаваны класічны матыў трыяды — Пегаса, Апалона і музы — у кампазіцыі «Натхненне» (1985) над цэнтральным парталам змякчае вострыя рытмы будынка і як бы аб'ядноўвае новую і старую архітэктуру горада.

Дэкаратыўным кампазіцыям Б. Маркава «Камертон», «Арфей» уласціва сучасная пластычная мова. У «Арфеі» (Мінск) вобраз песняра ўвасабляе вечнае імкненне чалавека да прыгожага. Сама пластыка, рух формы, то плаўны і замаруджаны, то паскараючы свой бег і перарывісты, быццам бы падпарадкоўваюцца гучанню мелодый. Скрозь фабулу старажытнага міфа выразна праступае светаадчуванне мастака нашых дзён.

У «Арфеі» В. Занковіча, устаноўленым ля музычнага вучылішча ў Мінску, некаторая ўшчыльненасць формы, выцягнутыя «гатычныя» прапорцыі, выразны рух надаюць скульптуры кантрастнасць, унутраную экспрэсію.

Радасць быцця, маладосць, гарманічныя адносіны чалавека і прыроды — асноўная тэма паркавай скульптуры 80-х гадоў: «Хлопчык з вавёркай» Л. Давідзенкі, «Хлопчык з птушкай» Г. Гаравой у Мінску, «Хлопчык» у санаторыі «Случ» у Слуцку А. Хараберуша і група скульптур М. Шкробата. Цікава выкарыстоўваюць фальклорныя матывы ў дэкаратыўнай скульптуры Г. Гаравая (кампазіцыя фантанаў «Купалле» ля Палаца культуры тонкасуконнага камбіната ў Мінску, «Паўлінка і Несцерка» ў інтэр'ерах Віцебскага

абласнога драматычнага тэатра, 1985—1986), а таксама Л. Давідзенка, А. Байрачны, В. Прыешкін (у канцэртнай зале камернай музыкі на Залатой Горцы ў Мінску). Названыя работы гавораць аб значным пад'ёме гэтага жанру беларускай скульптуры ў 80-я гады.

Аналізуючы работы мастакоў 70—80-х гадоў, трэба адзначыць, што ў большасці з іх аднаўляюцца кампазіцыйныя прыёмы стварэння манументальнага вобраза, узбагачаецца іх структура і архітэктоніка, больш арганічнымі становяцца сувязі з гарадскім асяроддзем. Манументальна-дэкаратыўная скульптура набывае дынамічнасць, прасторавую актыўнасць, больш складанае кампазіцыйнае развіццё. Гэтаму садзейнічалі засваенне вопыту стварэння мемарыялаў, а таксама асобныя прыёмы пластычна-вобразнай структуры, узятыя са станковай пластыкі.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва 70-х — пачатку 80-х гадоў пачынае займаць вядучыя пазіцыі. Майстры керамікі, шкла, габелена, як і мастакі станковых і манументальных відаў мастацтва, актыўна ўключыліся ў вырашэнне задач манументальна-дэкаратыўнага характару. Асабліва пераканаўчай дэманстрацыяй дасягненняў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва нашага часу, ролі і месца яго ў культуры рэспублікі, праблем і тэндэнцый развіцця з'явілася рэспубліканская выстаўка «Гармонія і асяроддзе» (1986). Творы, якія экспанаваліся на ёй, засведчылі імкненне гэтага віду мастацтва да станкавізацыі, тэндэнцыі апавядальнасці і своеасаблівай «тэатралізацыі», у многіх выпадках нават поўнага адмаўлення ад прыкладной функцыі і арыентацыі на стварэнне работ скульптурна-пластычнага, жывапіснага, манументальна-дэкаратыўнага характару. Многія мастакі-прыкладнікі бяруцца за вырашэнне агульначалавечых, філасофскіх задач, якія раней былі даступныя толькі станковым відам мастацтва.

Гэтыя асаблівасці ярка выявіліся ў развіцці габелена — самага маладога віду дэкаратыўнага мастацтва рэспублікі. Сёння можна гаварыць пра развіццё манументальна-дэкаратыўнага габелена, які паспяхова спраўляецца з арганізацыяй прасторавага асяроддзя, стварэннем актыўнага сэнсавага акцэнту ў грамадскім інтэр'еры.

Мастацкія асаблівасці сюжэтна-тэматычных дываноў і габеленаў яшчэ ў канцы 60-х гадоў перажылі істотныя змены. Калі раней габелены нагадвалі жывапісныя палотны, то з 70-х гадоў яны становяцца больш дэкаратыўнымі, у іх пабудове ўлічваецца спецыфіка выразных сродкаў дыванаткацтва. Пачатак такому напрамку ў беларускім габелене паклаў А. Кішчанка. А. Кішчанка, М. Савіцкі, А. Бельцюкова, Г. Гаркуноў, В. Нямцоў, У. Ткачоў і іншыя беларускія майстры ўмела вырашаюць у гэтым жанры самыя складаныя, маштабныя па значэнні тэмы. Пашыраецца асяроддзе габелена, які ўпрыгожвае многія грамадскія і бытавыя памяшканні. Тэматычныя габелены арганічна ўпісаліся ў інтэр'еры Палацаў культуры, дзіцячых садоў, бібліятэк, кафэ і інш.

Тэма вайны, партызанскага руху была і застаецца адной з вядучых у беларускім выяўленчым мастацтве. Аддаюць гэтай тэме перавагу А. Кішчанка і А. Бельцюкова, аўтары габелена «Легенда пра беларускіх партызан» (1972). Усю цэнтральную частку кампазіцыі пакрывае дэкарыраванае лісце дрэў на чорным фоне, якое стварае ўражанне густой лясной пушчы. Праз яго рытмічна глядзяцца твары байцоў-партызан, пажылых і зусім юных, амаль хлапчукоў. Сярод партызан вылучаеццца жанчына з

189. Г. Гаркуной, В. Грыгарышына. Габелен у Доме культуры г. Барысава. 1981

дзіцем на руках. Дзіця сімвалізуе трыумф жыцця, якое працягваецца, нягледзячы на ваеннае ліхалецце. Злева і справа ад цэнтра — створкі-плоскасці, на іх жоўтым фоне — твары жанчын-маці, жанчын-удоў, якія аплакваюць загінуўшых. Завяршаецца кампазіцыя сцэнай развітання сына з маці. Габелен глядзіцца як манументальны твор. Гэта гімн мужнасці беларускіх партызан і разам з тым рэквіем па загінуўшых. У ім аўтары набліжаюцца да «прасторавага жывапісу» французскіх шпалераў «мільфлёр» XV ст. з іх умоўнасцю фонаў і трактоўкай формаў.

У 1975 г. А. Кішчанка выконвае габелен «Музыка» для Мінскага музычнага вучылішча імя М. І. Глінкі. У холе, над уваходам у канцэртную залу, для яго была спецыяльна адведзена пэўная плошча. А. Кішчанка ўсебакова прадумаў як сэнсавае, так і колеравае вырашэнне гэтага насценнага дывана. Гладкая класічная тэхніка габелена паслужыла фонам для раскрыцця тэмы, стварэння мастацкага вобраза багатага і разнастайнага свету музыкі. Па кампазіцыі гэта трыпціх. Цэнтральная частка прысвечана баявой музыцы, якая кліча на пераможныя бітвы за свабоду і незалежнасць, левая — народнай музыцы. На правай паказаны вытанчаны сілуэт жанчыны з арфай. Фігура ўвасабляе строгую і ўзвышаную класічную музыку, эмблема-круг са скрыпкаю — класічны музычны сімвал. На бакавых частках габелена ідуць гарызантальныя лініі-штрыхі, якія нагадваюць трубкі аргана. Мякка чаргуючыся, яны пераходзяць з аднаго колеру ў другі, як гукі мелодыі. Пераважае залаціста-чырвоны колер, фонам для сімвалічных фігур служыць строгі чорны, які адначасова адыгрывае пэўнае значэнне ў прасторавай сістэме габелена: чорныя «вокны» на агульным мажорным фоне ствараюць глыбіню і быццам вядуць у свет непазнанага.

У габелене «Спадчына» (1976) А. Кішчанка імкнецца раскрыць тэму Радзімы, пераемнасці пакаленняў, вечнасці жыцця. На чорным фоне вырысоўваецца фігура маладой вясковай жанчыны з вёдрамі на каромысле. Гэта рэальны і адначасова абагульнены вобраз, які ўвасабляе

жанчыну, маці, Радзіму. Паабапал у рамках — партрэты маладога марака і юнака-партызана. На габелене вытканы словы Я. Купалы «Мы ідзём у сонцы з сонцам маладым паходам».

Першыя стваральнікі беларускага габелена А. Кішчанка, А. Бельцюкова і Г. Гаркуноў распрацоўвалі эскізы, рыхтавалі кардоны, падбіралі ніткі адпаведна задуме, а тэхнічную частку выконвалі ўкраінскія ткачыхі з майстэрань в. Рашацілаўка Палтаўскай вобласці. Яны аказалі вялікую дапамогу беларускім мастакам у станаўленні габелена. З часам у габеленавым цэху Барысаўскага камбіната прыкладнога мастацтва Мастацкага фонду БССР сталі працаваць беларускія ткачыхі В. Цецерава, Т. Сініцына, Л. Слабкоўская, Н. Маркава і шмат іншых, якіх выхавалі нашы майстры габелена і ў першую чаргу галоўны мастак камбіната Г. Гаркуноў. Пад яго непасрэдным кіраўніцтвам выконвалася ўся асноўная работа. Прынцыпу выяўленчасці найбольш адпавядае гладкае класічнае габеленавае ткацтва, таму нашы вядучыя майстры кіруюцца яго законамі. Яно патрабуе ад ткачых дакладнага выканання па кардону мастака. Майстрыхі з Барысаўскага габеленавага цэха прымяняюць самыя разнастайныя, нават вельмі складаныя тэхнікі. Звычайна работы, якія выконваюцца на Барысаўскім камбінаце па эскізах мастакоў, маюць толькі подпіс аўтара. Аднак на Рэспубліканскай выстаўцы, прысвечанай 60-годдзю БССР (1979), на новай рабоце А. Кішчанкі «Мінск — горад-герой» побач з прозвішчам аўтара эскіза былі названы ткачыхі Т. Сініцына і Л. Слабкоўская, што з'яўляецца належнай ацэнкай іх высокага прафесійнага ўзроўню.

190. М. Савіцкі, А. Кішчанка. Габелен у зале пасяджэнняў ЦК КПБ. 1977—1979

У 1977—1979 гг. А. Кішчанка і М. Савіцкі выканалі два габелены — «Ленінізм» і «СССР. Этапы барацьбы і перамог» для інтэр'ера залы пасяджэнняў ЦК КПБ (архіт. Л. Пагарэлаў). Асноўная тэма першага — ленінізм і вызваленчы рух народаў свету. У цэнтры яго — фігура У. І. Леніна, які рашуча і смела імкнецца наперад, насустрач ветру гісторыі. Паабапал размешчаны маляўнічыя кругі-клеймы, якія сімвалізуюць кантыненты свету, ахопленыя полымем класавых бітваў.

Удала вырашылі аўтары дэкаратыўны бок габелена, ужыўшы метад пераплятаюцца, арганізуючы выразны дэкаратыўны ўзор.

Габелен «СССР. Этапы барацьбы і перамог» прысвечаны асноўным момантам гісторыі Савецкай краіны. Абодва творы — прыклад удалага вырашэння «прасторавага жывапісу», дапасавання яго да канкрэтнага інтэр'ера. Нездарма гэтыя работы атрымалі Дзяржаўную прэмію БССР (1980).

Цікавай работай манументальнага плана з'яўляецца габелен выпускніц Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута Г. Юзеевай і А. Салохінай пад кіраўніцтвам А. Бельцюковай «Белая Русь ты мая» (1972) для Палаца культуры калгаса імя Варанецкага Гродзенскай вобла-

191. Г. Юзеева. Подых вясны. 1983

тонавай расцяжкі. Твор шматкаляровы, з аднаго фону нібы вырастае другі, трэці, паверхня быццам свеціцца, пераліваецца. Зялёныя, залацістыя, чырвоныя, блакітныя колеры

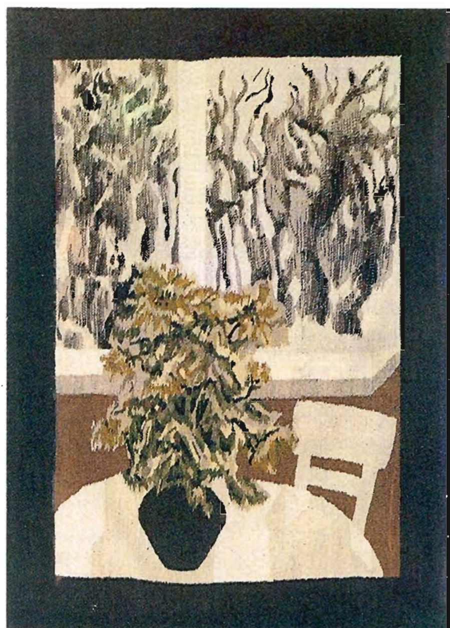
сці (в. Вялікія Эйсманты). У цэнтры кампазіцыі (трыпціх) тры жанчыны-сялянкі, якія ўвасабляюць сабой працоўную Беларусь. Адна трымае ў руцэ серп, другая — лён, трэцяя пяшчотна прытуліла да грудзей птушку. Твор вырашаны ў колеравай гаме беларускіх лясоў і палёў. Аўтары выкарысталі вобразную мову сімвалаў, алегорыі, як гэта рабілі да іх старэйшыя майстры, але раскрылі яе індывідуальна. Габелен заключаны ў разьбяную драўляную раму, якая гарманіруе з афармленнем залы: драўлянай, цёплага тону столлю, вентыляцыйнымі рашоткамі, мастацкай разьбой.

Габелен «Музыка» (1976) В. Нямцова, А. Яскіна, У. Ткачова для фае Беларускай дзяржаўнай філармоніі выконваўся ў садружнасці з архітэктарам Г. Бенядзіктавым, які рэканструяваў інтэр'ер. Перад аўтарамі стаяла задача ажывіць аднастайную плоскасць цэнтральнай сцэны перад уваходам у канцэртную залу. Твор з'яўляецца актыўным кампанентам інтэр'ера, ён настройвае гледача на сустрэчу з музыкай.

80-я гады — перыяд росквіту беларускага габелена. На рэспубліканскіх і ўсесаюзных мастацкіх выстаўках ён звярнуў на сябе ўвагу цікавымі знаходкамі, глыбокім зместам, уласным аблічам.

Сучасны беларускі габелен у аднолькавай ступені можна аднесці як да дэкаратыўнага, так і да манументальнага мастацтва. Ён звяртаецца да самага шырокага кола вобразаў значнага грамадзянскага зместу. У залежнасці ад характару прызначэння яго можна падзяліць на тры асноўныя віды: манументальны сюжэтна-тэматычны габелен, прызначаны для грамадскіх інтэр'ераў шматфункцыянальнага прызначэння (залаў пасяджэнняў, палацаў культуры і інш.); дэкаратыўны — для грамадскіх інтэр'ераў, звязаных з адпачынкам (клубаў, дамоў адпачынку, гасцініц, кафэ і інш.); камерны, у тым ліку так званы міні-габелен, — для жыллёвага інтэр'ера.

192. *В. Грыдзіна. Чаканне. 1984*



Для твораў сучасных беларускіх майстроў габелена характэрна цеснае ўзаемадзеянне з іншымі відамі мастацтва. Гэта стварае закончаны мастацкі вобраз канкрэтнага збудавання, для якога выконваецца габелен, фарміруе структуру ўнутранай прасторы кожнага інтэр'ера і ўсяго комплексу. Характэрным прыкладам можа служыць мастацкае вырашэнне інтэр'ера Тэатра музычнай камедыі БССР у Мінску, для якога ў 1981 г. быў узведзены новы сучасны будынак (архіт. А. Ткачук і В. Тарноўскі). У яго афармленні выкарыстаны традыцыйныя матэрыялы: дрэва, шкло, кераміка, метал, тэкстыль. Інтэр'еры аздоблены рэльефамі, тэматычна звязанымі з музыкай, свяцільнямі з каляровага гутнага шкла і інш. Паліфанічны мажорны лад ансамбля завяршае габелен-заслона А. Кішчанкі і А. Бельцюковай, які стаў цэнтральным акцэнтам у раскрыцці тэмы тэатра. Гэты ману-

ментальны твор — сімвалічны вобраз тэатральнага мастацтва, населены звязанымі з ім міфалагічнымі персанажамі.

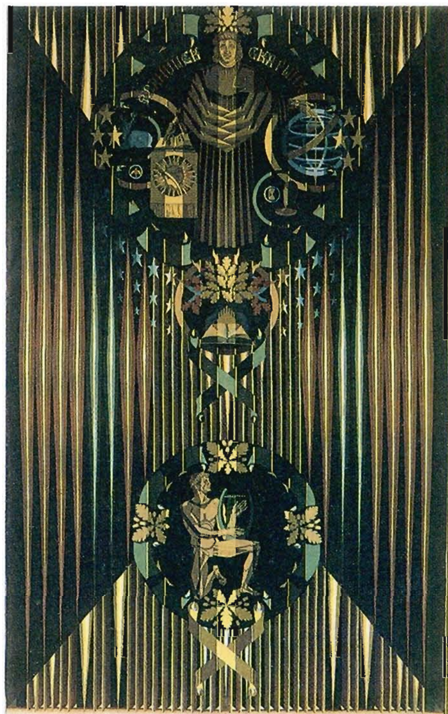
Кампазіцыйна габелен вырашаны ў стылі папярэдніх работ А. Кішчанкі: у кругах-клеймах адлюстраваны персанажы-сімвалы, што паказваюць актыўных пераўтваральнікаў свету, творцаў дабра, носьбітаў культуры і прагрэсу. Каларыстычная гама заслоны канцэнтруе ўвагу гледача, стварае атмасферу прыўзнятасці і ўрачыстасці.

Адна з апошніх работ А. Кішчанкі — серыя габеленаў для інтэр'ера Дзяржаўнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета БССР у Мінску (1985). Абапіраючыся на лепшыя дасягненні савецкіх мастакоў і архітэктараў, аўтар знайшоў новыя сродкі выяўлення важных этапаў гісторыі беларускага народа. Замест ужо вядомых звыклых атрыбутаў і сімвалаў тэатральнага мастацтва ён звяртаецца да новага вырашэння. Кожны з шасці габеленаў («Стваральная праца», «Натхненне», «Першадрукар», «Песняры Беларусі», «Кастрычнік», «Штурм Космасу») уяўляе сабой трох'ярусную кампазіцыю, часткі якой складаюць ансамбль са шматлікіх тэм і сюжэтаў. Яны размешчаны ў круглых медальёнах, якія ідуць па цэнтральнай вертыкальнай восі. Фонам для медальёнаў з'яўляюцца вертыкальныя промні святла, якія глядзяцца як нацягнутыя струны. Ствараецца ўражанне, што габелены не вісяць, а стаяць, упіраючыся ў столь і падлогу.

На ўсіх габеленах, як рэфрэн у песні, паўтараецца выява Арфея ў залатым вянку, з арфай. Аб'ядноўваюць увесь цыкл вохрыстыя промні па баках кожнага твора.

З фае, упрыгожанага гэтым манументальным цыклам, глядач трапляе ў залу, дзе яго погляд спыняецца на заслоне з выявай кветкі папараці — сімвала шчасця. Габелены надзвычай гарманічна ўключыліся ў інтэр'ер тэатра. Яны цалкам адпавядаюць сваёй галоўнай функцыі — арганізоўваць прастору, несці сэнсавы зарад у інтэр'еры. Гэта ўдалы сінтэз архітэктуры і манументальнага мастацтва.

193. А. Кішчанка. Першадрукар. Габелен у Дзяржаўным тэатры оперы і балета ў Мінску. 1985



Ужо ў канцы 70-х гадоў у А. Кішчанкі і М. Савіцкага з'явілася шмат паслядоўнікаў, пераважна выпускнікоў Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. Яны паспяхова працуюць у галіне як манументальна-дэкаратыўнага, так і станковага, камернага габелена. Упэўнена заявілі пра сябе Г. Юзеева-Шаблоўская, Л. Сівакова, Н. Пілюзіна, В. Крывашэева, А. Салохіна, Л. Пуцейка, Л. Пятруль, Г. Крываблоцкая, В. Грыдзіна, Л. Скрыпнічэнка, В. Бартлава, Н. Сухаверхава, С. Свістуновіч, В. Дзёмкіна і інш.,

194. Н. Сухаверхава. Сонечная сюіта. 1983

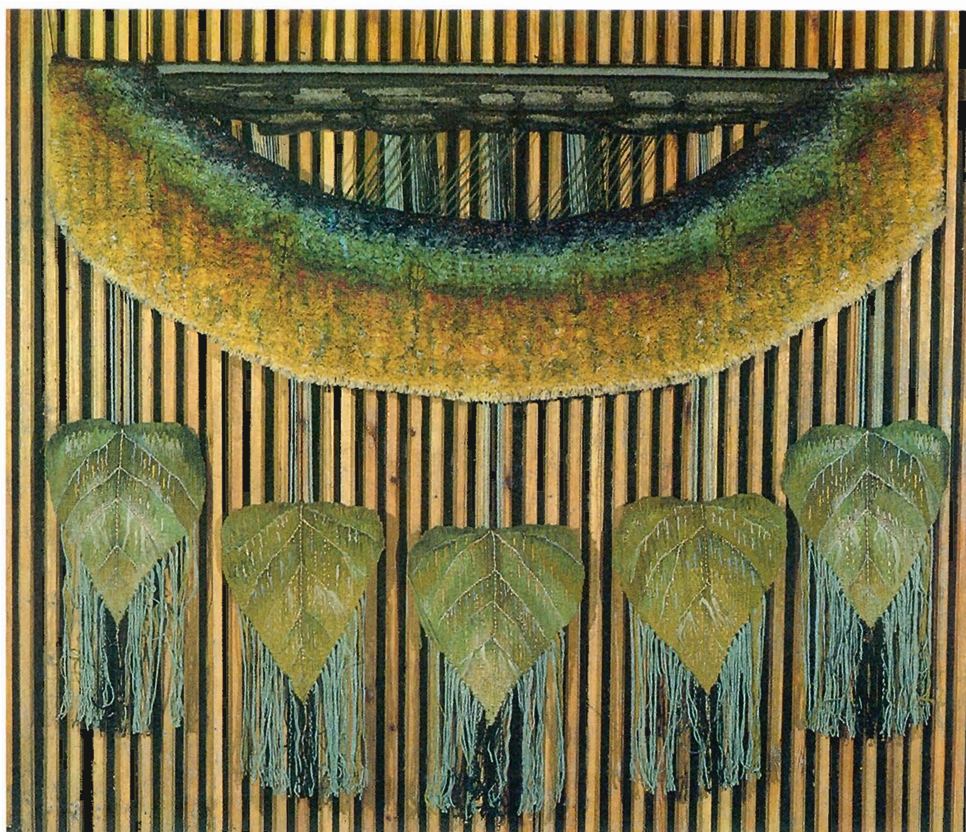
якія з кожнай новай работай набываюць уласную манеру, почырк, майстэрства і вопыт. Большасць з іх звяртаецца да канкрэтна-вобразнай мовы. Для іх работ характэрна некаторыя апавядальнасць, разгорнуты сюжэт, калі змест раскрываецца адразу, непасрэдна, нібы ляжыць на паверхні. Разам з тым заўважаецца і захапленне арнаментальна-дэкаратыўным тыпам кампазіцыі, жаданне паказаць прыгажосць матэрыялу, яго колеравыя і фактурныя якасці. Некаторыя мастакі робяць аб'ёмныя і рэльефныя габелены, абыгрываюць фактуру перапляцення.

Работы Г. Юзеевай-Шаблоўскай адразу выклікалі цікавасць грамадскасці. Пасля габелена «Белая Русь ты мая» мастачка выступіла з работай «Песня жаўрука» (1976). Невялікі па памерах, ён пабудаваны на фіялетава-сіне-зялёнай гаме і стварае мажорны настрой. У наступных работах («Поры года» (1978), «Світанак» (1985 і інш.) Г. Юзеева-Шаблоўская зноў паказала свой акрэслены почырк, мяккую лірычную манеру абагульнення тэмы.

Л. Сівакова (Магілёў) звярнулася да габелена яшчэ ў канцы 60-х гадоў. У многіх яе работах вобразы пабудаваны на алегорыі, але найбольш удалыя творы з канкрэтна-вобразнай мовай. У габелене «Абаронцам» (1976) мастачка спалучае аб'ёмнае і плоскаснае вырашэнне пластычнага вобраза. Тыя ж прынцыпы і ў габелене «Салют» (1977), зробленым у сааўтарстве з І. Ігнацьевай. У гэтых творах звяртаюць увагу знаходкі ў выяўленні прыгажосці матэрыялу, якія працуюць на вобраз. У габеленах «Песня», «Ураджай» (абодва 1976), «Хатынь» (1985) Л. Сівакова (у сааўт. з І. Ігнацьевай) працягвае лінію гладкага бязворсавага ткацтва.

195. З. Ландзік. Песня Палесся. 1986

196. Н. Пілюзіна. Летні дождж. 1985



У адносна невялікіх работах Н. Пілюзінай, якія яна, як і большасць маладых майстроў, тчэ сама, шмат прывабнасці, таямнічасці, лёгкай журботнасці. Яе габелены стрыманыя па колеравай гаме, някідкія, іх трэба разглядаць уважліва, хоць мова іх зразумелая адразу. Некаторая апавядальнасць чаргуецца з вобразнымі сімваламі, як у творах «Легенда пра возера Свіцязь» (1972), «Навука аб зорках» (1975), «Перад зоркавай дарогай» (1976) і інш.

В. Крывашэева — амаль адзіная мастачка, якая распрацоўвае тэму нацюрморта, пераважна вясковага («Летні нацюрморт», «Асенні нацюрморт», абодва 1975; «Раніца на Палессі», 1977 і інш.). У сваіх работах яна імкнецца давесці яго да абагульненага паняцця роднай прыроды.

А. Салохіна, удала выступіўшы ў сааўтарстве з Г. Юзеевай-Шаблоўскай з габеленам «Белая Русь ты мая», працягвае тэму Радзімы. Работы выконвае сама, выкарыстоўваючы гладкае ткацтва, уводзячы акцэнты — каляровыя плямы. Тон яе габеленаў у большасці пастэльны. У творы «Азёрны край» (1974) з вышыні птушынага палёту паказана родная зямля з яе азёрамі, лясамі, хаткамі. Кругавая кампазіцыя ўключае ў поле зроку ўвесь абшар, пададзены мяккімі каляровымі лініямі. Дэкаратыўна вырашае мастачка тэму «Рыбакі Палесся» (1976). Сама паверхня дывана формай нагадвае развешаныя

рыбацкія сеці са звісаючымі махрамі, якія асацыіруюцца са струменьчыкамі вады.

З 1971 г. дэманструе сваё мастацтва ў распрацоўцы габелена Л. Пятруль. Яна захапляецца беларускай паэзіяй, гісторыяй і спрабуе адлюстраваць гэта ў сваіх работах. У габеленах «Муза» (1971), «Аўтапартрэт з маскамі», «Музыка» (абодва 1972), «Стану песняй у народзе» (1976), «Прэлюдыя» (1982) і іншых мастачка шукае вобразную мову, каб перадаць духоўны свет пачуццяў, гукаў, звяртаецца да філасофскіх абагульненняў.

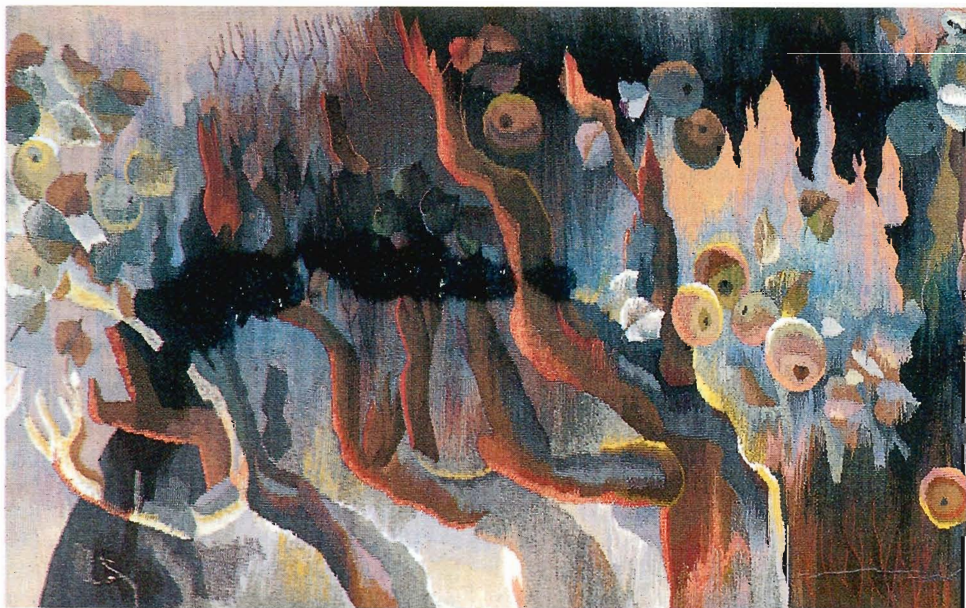
Большасць маладых майстроў габелена звяртаецца да традыцый народнай творчасці, гістарычнага мінулага Беларусі. Паказальная ў гэтых адносінах творчасць С. Свістуновіча з Баранавіч. Цяжкай долі беларускай сялянкі прысвечаны твор «Жніво» (1981—1982), каларыт якога, здаецца, напоены гарачым жнівеньскім сонцам. Рытмічна схіліліся постаці жней, у іх вобразах — канкрэтная нацыянальная прыналежнасць. У фонд беларускага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ўвайшоў яго габелен «Зыход. Сцэна палявання» (1980), выкананы па матывах паэмы М. Гусоўскага «Песня пра зубра». У канкрэтнай сцэне аўтар змог стварыць абагульнены вобраз эпохі.

Дынамічнасцю, аб'ёмнасцю, прыгожай колеравай гамай вызначаюцца габелены Н. Сухаверхавай. Асноўная тэматыка яе работ — паэзія працы («Восень», 1979, «Лён», 1980, «Квітненне», 1982).

В. Маркавец-Бартлава і Г. Крываблоцкая звяртаюцца да багатых здабыткаў гістарычнага і культурнага мінулага. У габеленах «Гаспадар» (1980), «Песні Купалля», «Імгненне паэта» (абодва 1982) і іншых майстрыхі ярка дэманструюць здольнасць да філасофскіх абагульненняў.

Паспяховыя выступленні маладых беларускіх майстроў апошніх дзесяцігоддзяў сведчаць пра фарміраванне нацыянальнай школы габелена. Пакуль што цяжка меркаваць, які напрамак стане вядучым, але

197. Л. Пятруль. Яблынька. 1986



198. С. Свістуновіч. Зыход. Сцэна палявання. 1980

несумненна, што беларускі габелен павінен застацца гарманічнай часткай асяроддзя. Тое, што ўжо зроблена А. Кішчанкам і М. Савіцкім пры стварэнні габелена ў архітэктуры, сведчыць пра ўсталяванне новага тыпу беларускага манументальнага габелена, які мае вялікія магчымасці развіцця.

Прамысловае дыванаткацтва, прадстаўленае прадукцыяй Віцебскага і Брэсцкага дывановых аб'яднанняў, прадаўжае распрацоўку нацыянальнага дывана. 70—80-я гады — перыяд творчай сталасці вядучых мастакоў В. Сенькінай, Г. Саленікавай, Т. Гусевай, З. Луданэ, У. Федаровіча, В. Шастоўскага, Т. Сцепанюк, К. Гаўрыленка, В. Гусева, М. Сцяблянка. Прынцыпова новым у іх работах апошняга дзесяцігоддзя стала стварэнне дываноў, мастацкі вобраз якіх нараджаецца ў выніку агульнага ўражання ад навакольнай прыроды, значных падзей нашага жыцця. Нацыянальныя традыцыі мастакі выкарыстоўваюць ужо не так прамалінейна, як раней, а апасродкавана, творча перапрацоўваючы іх у адпаведнасці з сучаснымі патрабаваннямі моды і характарам дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Так з'явіліся ворсавыя дываны «Сонейка» (1972), «Малахіт» (1978) Г. Саленікавай; «Чувашскі» (1980), «Самаркандскае неба» (1982) Т. Гусевай; «Туркменскі» (1980) І. Шурупава, «Беларускі» (1979), «Латышскі» (1981) З. Луданэ; «Рускі» (1979), «Дожджык» (1980) У. Федаровіча; «Беларускі» (1980) В. Шастоўскага, «Васількі» (1975), «Кветкавы» (1977) А. Гаўрыленка, «Беларускі» (1981) М. Сцяблянка і інш. Паспяховыя пошукі як у кампазіцыйным, так і ў колеравым вырашэнні даюць магчымасць выпрацоўкі нацыянальнага мастацкага вобраза сучаснага дыванаткацтва Беларусі.

Сярод мастацкіх тканін 70—80-х гадоў прыкметнае месца займае прадукцыя прамысловых прадпрыемстваў, перш за ўсё камбінатаў у Баранавічах, Віцебску і Магілёве. Набіваныя тканіны іх вытворчасці набылі шырокую вядомасць сваімі адметнымі рысамі, творчай інтэрпрэтацыяй дасягненняў ткацкага мастацтва як беларусаў, так і іншых народаў.

Баранавіцкае ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга вытворчае баваўняна-папяровае аб'яднанне — буйнейшае ў Беларусі тэкстыльнае прадпрыемства. Да сярэдзіны 70-х гадоў стылістыку яго прадукцыі распрацоўвалі галоўным чынам мастакі — выпускнікі Іванаўскага мастацка-тэхналагічнага тэхнікума, якія мелі вопыт работы на буйным, шырокавядомым прадпрыемстве ў Іванаве. Яны выкарыстоўвалі галоўным чынам арнаментыку рускай набойкі. Ужо з канца 70-х гадоў на камбінаце сталі працаваць таксама выпускнікі БДТМІ Л. Шостак, С. Свістуновіч, С. Бізюк, якія звярнуліся да традыцый беларускага народнага мастацтва. У іх распрацоўках пераважаюць

раслінна-арнаментальныя матывы, якія спалучаюцца з геаметрычнымі. Палосы, клеткі, прамавугольнікі запаўняюцца стылізаванымі макамі, рамонкамі, цюльпанамі, васількамі і інш. Колеравая гама то насычаная, яркая, то мяккая, пастэльная. Тканіны «Лянок» (1976) З. Мяньшовай, «Чарот» (1976) С. Свістуновіча, «Купалінка» (1983) С. Бізюка не з'яўляюцца дакладным паўтарэннем народных тканін, а ўяўляюць хутчэй абагульненыя вобразы, навеяныя знаёмствам з народным мастацтвам. Ёсць удалыя спробы выкарыстаць і ўзоры французскіх тканін XVIII ст. (Т. Кірэйчык) з іх вытанчанай трактоўкай кветкавых і раслінных матываў. Тканіны Баранавіцкага аб'яднання з'яўляюцца цікавым прыкладам сучаснага прамысловага выкарыстання традыцый народных набіваных тканін.

З 1968 г. працуе Віцебскі камбінат шаўковых тканін. Асартымент яго прадукцыі шырокі і разнастайны, ён уключае тканіны як для адзення, так і для афармлення інтэр'ера. Плоскасна-дэкаратыўныя малюнкі спалучаюць раслінныя і геаметрычныя матывы. Квадраты, трохкутнікі, вертыкальныя і гарызантальныя лініі, сетка мяжуюцца з кветкамі і лісцем. В. Цітова, М. Есатыя, С. Крупская, Л. Паплаўская распрацавалі цэлую серыю тканін («Вярба», «Кветка», «Малінаўка», усе 1982), у якіх рэальныя раслінныя матывы чаргуюцца з абстрагаванымі формамі, што пераклікаецца з канструктывізмам 20-х гадоў. Апошнім часам мастакі звярнуліся да элементаў беларускага народнага ткацтва («Барва», «Хваля», «Маргарытка» і інш.).

Магілёўскае прамысловае аб'яднанне шаўковых тканін — адно з самых маладых у рэспубліцы (першая чарга пушчана ў 1972 г.). Як і на іншых падобных прадпрыемствах Беларусі, працуюць тут пераважна выпускнікі Іванаўскага мастацка-тэхналагічнага тэхнікума, а з 1981 г. — і Віцебскага тэхналагічнага інстытута. Таму магілёўскія тканіны ў каларыстыцы і малюнку маюць шмат агульнага з віцебскімі. Пераважае геаметрычна-раслінная арнаментыка: дробныя букеты руж, рамонкі, «персідскі агурок» і інш. З пачатку 80-х гадоў заўважаецца ўскладненне колеравай гамы, кампазіцыя становіцца больш разнастайнай («Агра» (1981) К. Вырко, «Ізольда» (1983) Л. Папуцьевай). Цікавыя работы Л. Шыткова, які працуе ў асноўным над парцьернымі тканінамі. Мастак выкарыстоўвае ўмоўную класічную стылізацыю, ствараючы дынамічныя кампазіцыі (парцьера «Кветкі», 1982).

З 70-х гадоў у рэспубліцы адраджаецца старажытнае мастацтва батыка. У тэхніцы «халоднага» батыка аздабляюцца хусткі, шалікі, купоны для суценак і інш. Мастакі Гомельскага камбіната бытавых паслуг (А. Баравік, Н. Ткачэнка, Т. Рынкевіч), Мінскай галантарэйнай фабрыкі (Л. Валеева, Л. Грыцэнка, Н. Дранковіч, Л. Лось, Т. Паўлоўская, Г. Несцяровіч) распрацоўваюць дробнаўзорыстую раслінную і геаметрычную арнаментыку далікатнай каларыстыкі.

З канца 70-х гадоў у тэхніцы «гарачага» батыка ствараюцца сюжэтна-тэматычныя пано станковага характару. У гэтай галіне працуюць Т. Паўлоўская («Беларускае вяселле», 1977), Л. Валеева («Белавежская пушча», 1978), В. Дзёмкіна («Лукомльскае возера», 1978), А. Грушчанкова («Майская песня», 1981) і інш. Тэхніка батыка з аднолькавым поспехам выкарыстоўваецца як у станковым, так і ў дэкаратыўным і манументальным мастацтве.

Інтэнсіўна развіваецца ў 70—80-я гады мастацкая кераміка, у галіне якой пачала працаваць творчая моладзь — выпускнікі БДТМІ. Для маладых мастакоў гэта быў час пошу-

199. М. Несцярэўскі. Дэкаратыўная кампазіцыя «Палеская песня». 1982

каў свайго індывідуальнага стылю, авалодання майстэрствам. Ужо ў першых творах А. Зіменка, М. Байрачны, В. Данчук, Т. Кіршчына і іншыя прадэманстравалі сваё прафесійнае майстэрства.

У работах керамістаў атрымалі развіццё рамантычныя тэндэнцыі. Гэта праявілася ў арыгінальных па форме і пластыцы падсвечніках. У. Кузняцоў, М. Несцярэўскі, А. Зіменка, Т. Паражняк і іншыя мастакі ствараюць шэраг падсвечнікаў, якія выконваюць адначасова і ролю дэкаратыўнай скульптуры, здольнай унесці рамантычную афарбоўку ў сучасны інтэр'ер.

Рамантычнасць характэрна і для вырабаў, у якіх увасоблена прырода Беларусі. Тут можна бачыць жывапісныя, скульптурныя прыёмы выяўлення — «Вілія» М. Байрачнага, «Поры года» М. Несцярэўскага, «Лістапад» Т. Паражняка. Мастакі сродкамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва імкнуцца перадаць сваё адчуванне прыроды, увасобіць яго ў пластычных формах і вобразах.

У пачатку 70-х гадоў на рэспубліканскіх мастацкіх выстаўках з'яўляюцца керамічныя пано станковага характару. Іх адкрытая, праграмная карціннасць падкрэсліваецца рамай, у якую заключаецца кампазіцыя. Імкненне да пашырэння функцый керамікі, яе актыўнага ўзаемадзеяння з жывапісам становіцца ўсё больш прыкметным. У першы час гэта ў значнай ступені было данінай модзе, эксперыментам, дзе фармальны бок часта браў перавагу над змястоўнасцю. Гэтым тлумачыцца захаплен-

ладамі вырашэння творчых задач сродкамі пластыкі.

Імкненне да чысціні выканання і завершанасці кампазіцыі і формы твораў — станоўчая з'ява ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Але тая шырыня інтарэсаў, усеяднасць, якія дэманструюць у пачатку 70-х гадоў маладыя мастакі, пагражалаператварыць гэты напрамак у дэманстрацыю рамесніцкага ўмення, у салоннае мастацтва. Выхад быў у звароце да нацыянальных традыцый, да народнага мастацтва. Нягледзячы на пэўныя недахопы, тэндэнцыя станкавізацыі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва адыграла важную ролю ў павышэнні прафесійнага майстэрства мастакоў, пашырэнні іх творчага дыяпазону, пошуках індывідуальнага стылю.

Цікавасць да нацыянальнага матэрыялу ў творах беларускіх керамістаў знаходзіць шырокае адлюстра-

200. Т. Пятроўская. Дэкаратыўныя вазы «...І быў дзень». 1979

не тэмай цырка, свята, што патрабавала павышанай яркасці, дэкаратыўных эфектаў і прывяло да эксперыментаў у галіне тэхналогіі. Розныя па хімічным саставе эмалі і глазуры, метады іх нанясення, шматразовае абпальванне ў розным тэмпературным рэжыме дазвалялі дасягаць цікавых жывапісных рашэнняў. Станоўчыя і адмоўныя бакі гэтага напрамку ў поўнай меры праявіліся ў рэльефных маёліках «Арэна» (1973), серыі «Экзатычныя жывёлы» А. Зіменкі, кампазіцыі В. Паражняка «Цырк» (1975, кераміка, глазура), у дэкаратыўных пластах М. Байрачнага «Каралі і дамы» (1976, шамот, эмаль, глазура) і інш. Разам з прафесіяналізмам у абыходжанні з матэрыялам, дасціпнай прапрацоўкай дэталей, жаданнем кіраваецца дакладнасцю мастакоў Адраджэння, цікавасцю да класічнай спадчыны адчуваецца сучаснае іранічнае, часта парадаксальнае мысленне аўтараў. Работы А. Зіменкі «Злыя каралі» (1974, шамот), «Пярун» (1974, тэракота) з іх трывалай пластычнай структурай у спалучэнні з іроніяй і гратэскавасцю вобразных характарыстык з'яўляюцца тыповымі прык-

201. А. Зіменка. Пярун. 1974

ванне ў работах Т. Кіршчынай «Калядоўшчыкі» (1972, шамот), В. Данчук «Пастушок» (1970, маёліка), «Палескія легенды» (1970, шамот, солі, глазура), дэкаратыўных скульптурах М. Пушкара, М. Несцярэўскага, ганчарным посудзе Л. Панамарэнкі. Па-рознаму вырашае кожны з мастакоў адну і тую ж тэму.

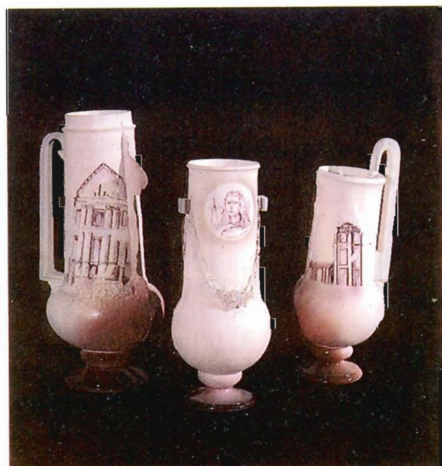
202. Г. Пусей. Пралеска. 1983

Так, калі дэкаратыўная скульптурная кампазіцыя Т. Кіршчынай «Калядоўшчыкі» не столькі рэальнаканкрэтная, колькі фантастычная, то ў М. Пушкара ў работах «Каляды» і «Каляды з казою» адчуваецца канкрэтнасць і нават этнаграфічная дакладнасць.

Асабліва інтэнсіўна адзначаная тэндэнцыя стала праяўляцца ў другой палове 70-х гадоў. Абапіраючыся на багатую мастацкую спадчыну, керамісты імкнуцца дасягнуць высокай пластычнай культуры твораў, у якіх мастацкая дасканаласць спалучалася б з ярка выяўленай нацыянальнай своеасаблівасцю. Важную ролю ў актывізацыі гэтага працэсу адыграла пастанова «Аб народных мастацкіх промыслах» (1974), у якой адзначалася неабходнасць вывучэння і шырокага выкарыстання народнага мастацтва. Пэўным імпульсам у развіцці фальклорнай тэндэнцыі з'явілася таксама стварэнне ў другой палове 70-х гадоў музеяў: рамёстваў і народных промыслаў у Заслаўі, народнага мастацтва — у Раўбічах, старажытнабеларускай культуры — у Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР.

Найбольш ярка адлюстравалася пачуццё эстэтычнай вартасці народнай ганчарнай пластыкі ў работах Л. Панамарэнкі. Ён па-рознаму інтэрпрэтуе формы народнага ганчарнага посуду. Формы вылучаюцца сакавітай пластычнасцю і пругкасцю. Замкнёныя, ураўнаважаныя сілуэты, некалькі ўзбуйнёныя памеры надаюць творам манументальнасць, аднак асаблівасці каларыту і канструкцыі народных ганчарных вырабаў пры гэ-

203. Л. Грыцкой. Дэкаратыўная кампазіцыя «Ружаны». 1983



204. Л. Панамарэнка. Дэкаратыўныя вазы «Па родных матывах». 1978—1982

тым не губляюцца. Мастак знарок абмяжоўвае сябе ў жывапісна-арнаментальным дэкоры. Пластычная выразнасць формы становіцца для яго асноўнай эстэтычнай мэтай. Арыентацыя на ганчарную народную традыцыю прыводзіць да прастаты, выразнасці формаў, выяўлення прыгажосці самога керамічнага матэрыялу. Да найбольш цікавых работ мастака адносіцца вялікі цыкл тэракотавай ганчарнай керамікі «Па родных матывах», у якім увасоблены лепшыя рысы яго творчасці.

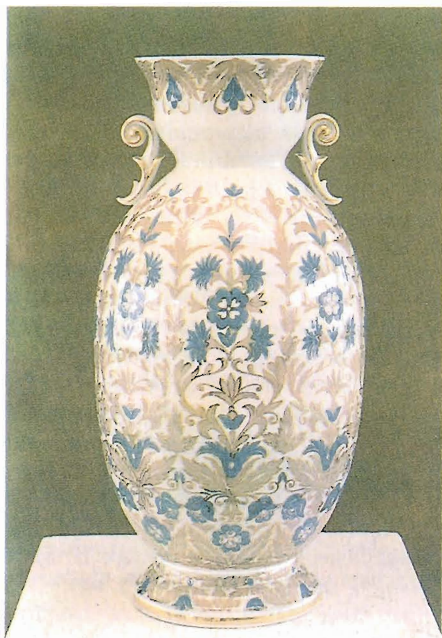
Значную цікавасць да народнага ганчарства праяўляюць маладыя мастакі, сярод якіх у першую чаргу трэба назваць М. Кляцкова. Яго мастацкія вырашэнні звязаны не толькі з выразнасцю аб'ёмна-прасторавых формаў сасудаў, але і жывапіснай падачай праз фактуру і колер, бляск глазуры. Работы М. Кляцкова вызначае індывідуальнасць прачытання матэрыялу, у іх няма адчування падпарадкаванасці ці жадання застацца ў вузкіх рамках традыцыйнасці. У дэкаратыўным наборы «Беларускі» (1977, гліна, глазура) М. Кляцкоў прадэманстраваў добрае выканаўчае майстэрства, чысціню і яснасць формаў. Архітэктоніка кожнай рэчы выяўляе як яе утылітарную сутнасць, так і эстэтычную выразнасць. У наборы «Сялянскі» (1978, гліна, глазура), кампазіцыі «Успаміны пра дзяцінства» (1982, гліна, солі, вашчэнне, глазуры) — прастата і стрыманасць колеру, характэрныя для ганчарных рэчаў беларускай вёскі. У гэтых творах мастак адыходзіць ад гучнасці цёмна- і светла-карычневых, зялёных пакрыццяў, якія ён выкарыстоўваў у наборы «Беларускі». Акцэнт зроб-

лены на форме, на выяўленні яе мастацкіх якасцей.

Да ганчарных традыцый звяртаюцца і Ф. Шостак, Г. Крамко, Г. Пусеў, С. Ліфанаў і інш. Не толькі формы, але і асобныя функцыянальныя дэталі бытавога народнага посуду набываюць у іх дэкаратыўны характар. У. Угрыновіч у рабоце «Асенні нацюрморт» (1979, тэракота, глазуры, кракле) імкнецца перш за ўсё выявіць асаблівасці матэрыялу, што складае аснову непаўторнай прыгажосці дэкаратыўных твораў. Мастак выкарыстоўвае, як і ў многіх іншых сваіх работах, тэхніку кракле, што дазваляе яму дабіцца цікавых дэкаратыўных эфектаў. Паліхромнае багацце рэчаў робіць іх яркімі і жыццярадаснымі. Фальклорны напрамак выяўляецца не толькі ў арыентацыі на форму, пластыку, выразныя сродкі, але і ў выбары тэм і сюжэтаў для дэкаратыўных кампазіцый. Беларуская народная творчасць, рэальнае жыццё з'яўляюцца невычарпальнымі крыніцамі для творчасці.

Фальклорная тэматыка асабліва ярка ўвасоблена ў дробнай керамічнай пластыцы. Адзін са старэйшых беларускіх керамістаў М. Пушкар — тыповы прадстаўнік гэтага напрамку. Яго творчасць грунтуецца на трывалых сувязях з народнай культурай. Лірычнасць у трактоўцы вобразаў, мяккі гумар у характарыстыцы сваіх герояў паказваюць добрае веданне народных традыцый. Дакладна знойдзены памер скульптур, іх цяга да чалавека надае ім адчуванне цэлас-

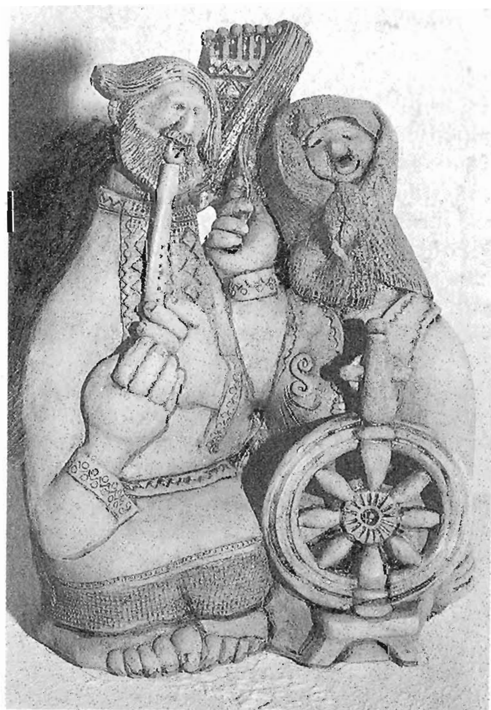
205. Г. Крамко. Дэкаратыўная кампазіцыя «Купалле». 1982



206. В. Леантовіч. Дэкаратыўная ваза «Слуцкія матывы». 1982

і эмацыянальны эфект, не звязвае фантазіі гледача.

У дэкаратыўным мастацтве шырока выкарыстоўваюцца скульптурныя, архітэктурныя прыёмы пабудовы керамічнай формы. Мадэліраванне прасторавых кампазіцый з дапамогай кубічных аб'ёмаў і плоскасцей, захапленне «архітэктурнай» формай распаўсюджана зараз даволі шырока. Кампазіцыя М. Байрачнага «Госці ў хату» (1979, шамот, ангоб) працягвае пошукі, характэрныя для 70-х гадоў: мастак імкнецца выявіць тыя пачаткі ў пабудове формы, якія садзейнічаюць аб'яднанню разнастайнага свету прадметаў. У кампазіцыі ўвасоблены такія рысы керамікі, як прадметнасць сюжэта і формы, садружнасць пластыкі і жывапісу, скульптуры і архітэктуры. Аб'ёмы ўсіх яе частак непарыўна звязаны паміж сабой. Дэталі не існуюць асобна, а падпарадкаваны

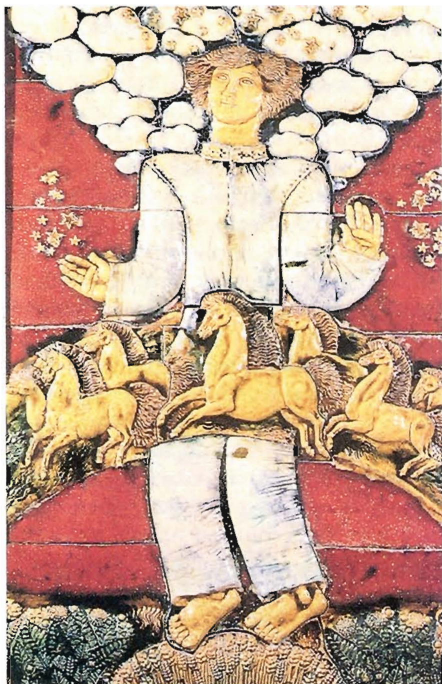


207. М. Пушкар. Палеская старына. З серыі «Мелодыі Палесся». 1977

насці, адзінства вобраза і стылю, дазваляе ім лёгка ўваходзіць у інтэр'ер.

Па-рознаму трактуе мастак пластычную форму. У адным выпадку ён стварае агульную выразную масу, адзіны аб'ём і затым ужо наносіць неабходныя дэталі. Гэта асабліва яскрава відаць у работах «Мы з табою, як рыбка з вадою», «Паляшук-пясняр» (1975, тэракота), «Печаная бульба» (1979, тэракота). У другіх — форма больш рытмізаваная і дынамічная («Дамашняя баталія», «Хворы Мацей» і інш.). У перадачы натуры М. Пушкар імкнецца да абагульнення. Сваёй творчай фантазіяй ён змяняе рэальныя персанажы, якія сустракае ў жыцці. Захоўваючы і падкрэсліваючы найбольш характэрныя, асноўныя рысы, важныя для выяўлення індывідуальнасці, мастак ідзе да тыпізацыі вобраза («Дудары-дудары», «Сват», «Несцерка»). Падобнае рашэнне дае значны выразны

208. М. Байрачны, В. Прыешкін. Фрагмент дэкаратыўнага пано ў рэстаране «Планета». 1981



адзінаму аб'ёму, у якім яны то з'яўляюцца, то знікаюць. У кампазіцыі адчуваюцца два, на першы погляд узаемавыключальныя, пачаткі — зменлівасць і пастаянства. Такая «канфліктная» пабудова формы дапамагае пазбегнуць натуралістычнай апісальнасці, робіць твор дэкаратыўным. Аб традыцыях народнай творчасці сведчыць не толькі выбар тэмы, але і характар кампазіцыі, выкарыстанне колеравай гамы, блізкай беларускай дымленай кераміцы.

Кампазіцыя А. Концуба «Вясна і восень» (1980, шамот, эмаль) будуецца на сутыкненні, супрацьпастаўленні фігур, сімвалізуючых вясну і восень — маладосць і старасць. Скразны аб'ём раздзяляе фігуры, быццам вароты, якія вядуць з вясны ў восень. Калі ў кампазіцыі М. Байрачнага пластыка дапоўнена абагульненым, пазбаўленым ілюзорнасці, як і сама пластыка, роспісам, то работа А. Концуба блізкая да станковай скульптуры.

Агульнай рысай гэтых і многіх іншых работ керамістаў з'яўляецца пошук суадносін умоўнай і рэальнай прасторы. Для вырашэння вобразных задач мастакі выкарыстоўваюць розныя прыёмы прасторавых пабудоў. Адчуваючы пэўны ўплыў сучасных мастацкіх напрамкаў, прыкладнікі ідуць па шляху ўзбагачэння ўнутранага зместу твораў, цеснай сувязі з нацыянальнымі традыцыямі, частага звароту да мінулага. Гэта праяўляецца ў работах керамістаў пры аздабленні інтэр'ераў: кафэ «Залаты пеўнік» у Гомелі, санаторый-прафілакторый «Палессе» ў Мазыры (М. Пушкар), кафэ «Бульбяная» ў Мінску (М. Несцярэўскі), рэстаран «Мінск» у Патсдаме (М. Байрачны і В. Прыешкін) і інш.

У 70-я гады шырокае распаўсюджанне атрымала выяўленча-асацыятыўная тэндэнцыя формаўтварэння. Найбольш характэрнымі для гэтага напрамку сталі два спосабы пабудовы вобразнай структуры тво-

209. В. Прыешкін. Дэкаратыўнае пано «Жнівень». 1977

раў. У адным выпадку для раскрыцця задумы выкарыстоўваецца канкрэтная выяўленчая мова: выява сюжэта разгорнутая, носіць апавядальны характар, у другім — форма ўскладняецца і патрабуе актыўнага ўспрымання, пранікнення ў асацыятыўную задуму мастака. Дэкаратыўны прадмет набывае пластычнае і вобразнае багацце, скульптурную выяўленчасць, якая праяўляецца ў дэкаратыўным мастацтве вельмі разнастайна. Ён трактуецца ў выглядзе фігур чалавека або жывёлы, што мае даўнія традыцыі ў народным ганчарстве Беларусі. Мастакі ўсё часцей звяртаюцца да жанраў выяўленчага мастацтва — партрэта, пейзажа, нацюрморта і г. д. Невялікія керамічныя пано ператвараюцца ў своеасаблівыя карціны, у якіх выкарыстоўваюцца не фрэскавыя, а жывапісна-графічныя і скульптурныя прыёмы пабудовы. Імкненне беларускіх керамістаў да станкавізму, жывапісных і графічных прыёмаў у кераміцы мае даўнія традыцыі (кафля XVI—XVIII стст., творчасць С. Палубеса). Гэта выклікае павышаную ўвагу да пытання тэхналогіі. Мастакі звяртаюцца да шматразовага абпальвання, паколькі розныя эмалі, глазуры і фарбы патрабуюць розных тэмператур і рэжымаў абпальвання. Так былі выкананы работы А. Зіменкі «Акно ў сусвет», прысвечаная П. Клімуку (1979, гліна, эмаль, глазуры, роспіс, воск), В. Прыешкіна «Жнівень» (1977, шамот, глазуры, шкло), М. Байрачнага «Скрыпач» (1977, шамот, глазуры) і інш.

У многіх сваіх работах А. Зіменка прытрымліваецца чыста выяўленчага напрамку, што прасочваецца як у кампазіцыі, так і ў яе пластычнай распрацоўцы: трыпціх «Свет Мікалая Гусоўскага» (1970, гліна, эмалі, вашчэнне), серыя «Беларускія народныя гульні» (1979, гліна, эмалі, вашчэнне) і інш. Кампазіцыя керамічнага трыпціха «Свет Мікалая Гусоўскага» ўраўнаважаная, выбар

210. А. Концуб.
Тэмы аднаго вечара. 1982

карціннай плоскасці, уключэнне архітэктурных куліс, характэрных для сярэдневяковага мастацтва, падкрэслівае сувязь часоў. Падобнае вырашэнне карціннай плоскасці можна бачыць у беларускім іканапісе. Нягледзячы на даволі нізкі рэльеф, фігуры старанна прапрацаваны, тонка прамадэліраваны іх твары і целы.

З ростам прафесійнага майстэрства керамістаў стала адзначацца імкненне да перадачы фактуры, асаблівасцей таго ці іншага матэрыялу. Кераміка стала нагадваць у асобных творах паперу, тканіну, метал і г. д. Гэты напрамак атрымаў назву «натурстыль»[8]. Своеасаблівыя ілюзорныя трансфармацыі матэрыялу можна бачыць у керамічных кампазіцыях «Віварый» і «Калекцыя» Э. Пазняк, работах «Старонкі з альбома», «Калекцыя» В. Прыешкіна, «Тэатральны рэквізіт», «Экалогія-80» з серыі «Наш двор» Т. Сакаловай. У кампазіцыі «Тэатральны рэквізіт» (1979, гліна, ангоб, глазу-

[8] Макаров К. «Натурстиль» 70-х годов // Декоративное искусство СССР. 1979. № 2. С. 21—26.

ра) аўтар уважліва ўглядаецца ў рэчы, аналізуе іх структуру, асаблівасці, характар. Імкненне да імітацыі матэрыялаў падпарадкавана асноўнай задачы — стварэнню вобраза сродкамі керамікі.

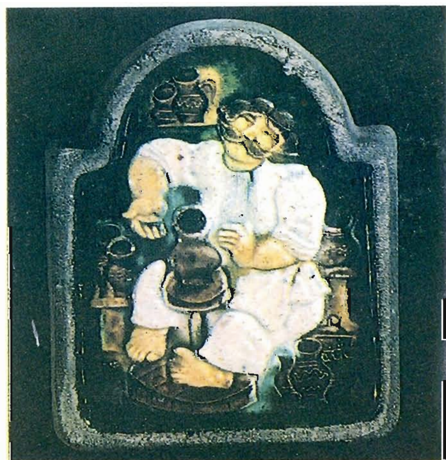
У другой палове 70-х гадоў мастакі актыўна вядуць пошук больш складаных і разнастайных пластычна-прасторавых і скульптурных вырашэнняў. Калі ў 60-я гады мастакі падкрэслівалі ўзаемасувязь прадметаў і навакольнай прасторы, то ў работах другой паловы 70-х гадоў Ф. Шостака, А. Концуба, А. Зіменкі, Э. Пазняк можна бачыць іншыя рашэнні, калі выява ўваходзіць унутр прадмета, замыкаецца ў сабе, стварае ўмоўнае мастацкае асяроддзе.

Пластычна-прасторавыя задачы вырашае Ф. Шостак у цыкле дэкаратыўных блюд «Чалавек і прырода» (1979, гліна, паліва). Яго скульптурныя кампазіцыі заключаны ў рамкі ўмоўнай, створанай мастаком мікрапрасторы. Ф. Шостак канцэнтруе ўвагу на зломе керамічнага пласта, паказвае зярністасць шамоту. Матыў нішы, ракавіны, інтэр'ера, сцэны тэатра з'яўляецца ў работах А. Зіменкі («Марскі бераг», 1977, гліна, рэдукцыя, глазура), Э. Пазняк (дэкаратыўныя кампазіцыі «Вівары» і «Калекцыя»), А. Концуба (дэкаратыўныя блюды з серыі «Выпадковыя ўражанні», 1979, гліна, глазура).

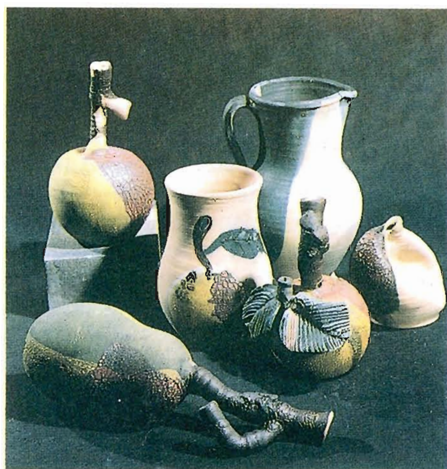
Вельмі часта керамісты выкарыстоўваюць раму, якая адмяжоўвае ўмоўную прастору ад рэальнага акружэння і выступае як рацыянальны, канструктыўны элемент. Прыём абрамлення дазваляе надаць твору пэўную прасторавую арыентацыю. Ён можа разглядацца з пярэдняга боку («Свет Мікалая Гусоўскага» А. Зіменкі, «Жнівень» В. Прыешкіна) і з двух супрацьлеглых бакоў (кампазіцыя А. Концуба «Вясна і восень»). Вобразная інтэрпрэтацыя прасторы набывае метафарычны сэнс і ўспрымаецца як вобраз свету, як пэўны сімвал асяроддзя, што дазваляе керамістам надаць яму не канкрэтнае, а хутчэй філасофскае, псіхалагічнае гучанне. Трактаваная з пэўнай ступенню ўмоўнасці і абагульнення прастора, створаная мастаком, выклікае адпаведныя асацыяцыі ў гледача. Формы і кампазіцыі інтэрпрэтуюцца аўтарам такім чынам, што даюць магчымасць блізкага, дэтальнага разгляду, а часта як бы «ўцягваюць у сябе», прапаноўваюць заглянуць унутр («Марскі бераг» А. Зіменкі, «Калекцыя» Э. Пазняк, «Іўянец» Ф. Шостака). У творах беларускіх керамістаў многа агульнага з работамі прадстаўнікоў іншых мастацкіх школ, якія развіваюць блізкія кампазіцыйныя і пластычныя ідэі. Але ў той жа час мастакі рэспублікі вырашаюць пастаўленыя задачы своеасабліва і разнастайна.

Калі ў 60-я гады кераміка актыўна ўздзейнічала на гледача яркімі колеравымі эфектамі, давала магчымасць хуткага і цэльнага ўспрымання, то пачынаючы з другой паловы 70-х гадоў адзначаецца імкненне да няспешнага, уважлівага яе разгляду. Павялічваецца інфармацыйнасць твораў дэкаратыўна-прыкладнога

211. М. Байрачны. Дэкаратыўны пласт «Ганчар». 1978



212. В. Угрыновіч. Дэкаратыўная кампазіцыя «Восеньскі нацюрморт». 1980



мастацтва, іх вобразная і сэнсавая значнасць. Гэта ў пэўнай ступені паўплывала на зварот да чыстых формаў рэалізму. мастацтва Старажытнай Грэцыі, Рэнесанса, пошук сувязі антычных і пазнейшых традыцый з новым жыццём. Мастакі вучацца ў мастацтва мінулага гарманічнасці, прыгажосці і тэхнічнай дасканаласці выканання. Вельмі частым стала праецыраванне мінулага на сучаснасць, падкрэсленае адзінства з ім. У гэтай сувязі некалькі насцярожвае мноства «цытат» з выяўленчых і літаратурных крыніц у кампазіцыях мастакоў («Брук Дрэздэна» М. Байрачнага, «Стралец» А. Зіменкі і інш.).

Для многіх аўтараў характэрны іранічнасць, парадаксальнасць мыслення, гратэск, што робіць іх творы сучаснымі і неадназначнымі для ўспрымання: рэльефы А. Зіменкі з цыкла «Духі добрыя», плакаты М. Байрачнага «На прагулцы», А. Концуба «Вернісаж» і інш. У рабоце А. Зіменкі «Напалм» (1976, шамот, глазура) лаканічна і разам з тым вельмі ясна перададзена грамадзянская пазіцыя мастака, яго адносіны да з'яў сучаснасці. Гэты дэкаратыўны пласт характарызуецца высокай культурай выканання, цеснай сувяззю з гуманістычнымі і дэмакратычнымі традыцыямі рускага і савецкага мастацтва. Пластычнае і колеравае вырашэнне твора цалкам падпарадкавана выяўленню галоўнай ідэі — пратэсту супраць жорсткасці, бесчалавечнасці, супраць вайны. Твар ахвяры, абпалены агнём, узяты буйным планам, ён быццам праступае з небыцця, нагадвае пра спаленыя беларускія вёскі, Хірасіму, В'етнам.

Работы керамістаў 80-х гадоў сведчаць пра рост цікавасці да самых разнастайных матываў. У іх можна бачыць не толькі звыклыя фігурныя кампазіцыі, выявы жывёл і птушак, але і своеасаблівыя ўвасабленні архітэктурных, пейзажных матываў з уключэннем скульптурнай пластыкі. Гэта і ўжо згаданыя кампазіцыі М. Байрачнага і А. Концуба, работы А. Сазонава «Ганчар» (1986, шамот, глазуры), В. Астапенка «Рэха» (1982, шамот, глазуры, соль), дзе мастакі ўводзяць фігурныя выявы — у адным выпадку ў інтэр'ернае, у другім — прыроднае асяроддзе.

Не пакінуты без увагі і жанр нацюрморта. Да яго звяртаецца Т. Сакалова («Ранішні нацюрморт», 1980,

213. Т. Сакалова. Ранішні нацюрморт. 1980

шамот, эмалі; «Экалогія-80», 1981, шамот, солі), У. Угрыновіч («Восеньскі нацюрморт», 1979, гліна, глазуры, кракле), В. Прыешкін, М. Байрачны, Э. Пазняк і інш. Узнаўленне прадметнага свету ў керамічным матэрыяле атрымала шырокае распаўсюджанне не толькі ў беларускай, але і ў сусветнай кераміцы.

Найбольш характэрныя ў гэтым плане работы былі паказаны на рэспубліканскай выстаўцы «Гармонія і асяроддзе» (1986). Гэта ў першую чаргу кампазіцыі Т. Сакаловай «Гульня ў лялькі» (1984, шамот, каляровая маса), М. Байрачнага «Размова за кубкам кавы» (1985, шамот, соль, глазуры) і «Сентыментальная гісторыя» (1985, шамот, соль, глазуры) з цыкла «Вечар».

Т. Сакалова развівае ў сваёй кампазіцыі творчыя ідэі «натурстылю». Пад рукамі мастачкі шамот ператвараецца ў кардонку, тканіну, дрэва і г. д. Балансуючы на мяжы натуралізму ва ўвасабленні надзённых і звыклых прадметаў, яна дэманструе віртуознае валоданне матэрыялам. Кампазіцыя стварае адчуванне трывожнага смутку, які быццам бы зыходзіць ад выпадкова раскіданых і скамянелых прадметаў — лялек з анучак, скрынак і г. д. Гульня ў лялькі набывае зусім іншы, псіхалагічны падтэкст. Дакладнае выражэнне аўтарскай думкі, стварэнне эмацыянальнага стану вобразаў, напоўненых інтэлектуальна-філасофскім зместам, характэрна для работ М. Байрачнага. Ён таксама аддаў даніну захапленню тэндэнцыяй «натурстылю», напрыклад у згаданай ужо рабоце «Гарачы вецер». У цыкле «Вечар» ён як бы падсумоўвае свае пошукі перадачы навакольнага асяроддзя сродкамі керамікі. М. Байрачны, як і многія іншыя мастакі, што працуюць у гэтым напрамку, усе сродкі пластыкі, каларыту падпарадкоўвае стварэнню эмацыянальнага настрою, прасякнутага смуткам, задуменнасцю і адзінотай. Нацюрморт мастака расчыняе перад намі лірычны свет побыту, які даўно адышоў у мінулае, кранае патаемныя струны душы.

У кампазіцыі «Размова за кубкам кавы» быццам бы з далечы гадоў праступаюць прадметы ў трэшчынах і зломах, партрэты жыхароў дома, выцвілыя і напаўсцёртыя. Адчуванне няяснай трывогі, змешанай са смуткам, як пры наведванні даўно закінутага жылля, дзе кранутыя няўмольным часам рэчы вядуць свой самотны і няспешны аповяд аб «днях мінулых», ахоплівае пры разглядзе гэтай кампазіцыі.

Імкненне да больш складанай скульптурна-выяўленчай мовы ў значнай ступені змяніла адносіны мастакоў нават да такога традыцыйнага жанру керамікі, як пластыка малых формаў. Так, напрыклад, у кампазіцыі Т. Сакаловай «Доўгі шлях» (1985, шамот, солі, глазура) з такой дакладнасцю перададзены будова і фактура панцыраў чарапах, што спачатку нават узнікае адчуванне муляжнасці выявы. Аднак мэта аўтара не ў натуралістычным выяўленні гэтых рэліктаў, а ў стварэнні псіхалагічнага вобраза, адлюстраванні з яго дапамогай галоўнай мастацкай ідэі твора — думкі аб марудным, але няўмольным руху жыцця.

У апошняе дзесяцігоддзе ўсё выразней адчуваецца тэндэнцыя адыходу мастакоў-керамістаў з галіны дэкаратыўнай у станковую. Пачатак гэтаму працэсу быў пакладзены работамі маладых мастакоў яшчэ ў сярэдзіне 70-х гадоў. Выстаўкі тых гадоў зацвердзілі новыя пластычныя заваёвы ў галіне керамікі, якія выявіліся ў адыходзе ад традыцыйнага погляду на яе мастацкія магчымасці. Маладыя керамісты ўнеслі якасныя змены ў дэкаратыўную творчасць, што знайшло адлюстраванне не толькі ў фармальных пошуках і адкрыццях, але і ў спробах вырашэння складаных праблем, якія выхо-

дзяць за рамкі дэкаратыўнай творчасці. Адзначаецца якасны рост твораў керамікі ў 80-я гады, якія ў значнай ступені адыходзяць ад ілюстрацыйнасці і бытавізму. Узрастае цікавасць да выяўленчай метафары, ідзе актыўны абмен паміж керамікай і скульптурай, жывапісам, графікай. Наглядаецца таксама тэндэнцыя да адасобленасці твораў керамікі ад архітэктуры. Ахвяруючы гармоніяй цэлага ў імя змястоўнасці твораў, мастакі ў пэўнай ступені ідуць на канфлікт з інтэр'ерам.

Па-ранейшаму адной з найбольш сур'ёзных праблем керамікі з'яўляецца яе канкрэтны адрас. На жаль, вельмі часта творы застаюцца толькі выставачнымі экспанатамі, што ў канчатковым выніку вядзе да адрыву ад прадметнага асяроддзя і ў пэўнай ступені зніжае мастацкія якасці дэкаратыўнай керамікі. Вядома, не ўсе работы могуць разлічваць на канкрэтны адрас у жылым ці грамадскім інтэр'еры, але многія з іх маглі б стаць прыкметным элементам мастацкага аздаблення.

Працэсы, якія пачаліся ў беларускім шкларобстве ў папярэдні перыяд, паслядоўна развіваюцца і ў 70—80-я гады. Дэкаратыўнасць праяўляецца не толькі ў прызначэнні прадметаў, але і ў форме. Нават утылітарным у мінулым формам мастакі надаюць дэкаратыўнае гучанне. Гэта адносіцца перш за ўсё да дэталяў, коркаў, ляпных упрыгожванняў, якія выкарыстоўваюцца для кампазіцыйнага завяршэння.

У сервізе «Казка» (1971, зялёнае шкло, гута, каляровыя ўключэнні), дэкаратыўным наборы «Залаты пеўнік» (1973, каляровае шкло, шыхта, гута) Л. Мягковай форма становіцца больш асацыятыўнай, губляе сваю вузкаутылітарную накіраванасць. Яе разнастайная пластычная распрацоўка, дапоўненая дакладна знойдзенай дэталлю, набывае выразны сэнс. У дэкаратыўным наборы «Залаты пеўнік» Л. Мягкова трансфармуе традыцыйныя формы графінаў і ператварае іх у скульптурныя аб'ёмы. Звыклая бытавая рэч набывае якасці паўнацэннага мастацкага твора.

Кожны элемент кампазіцыі з'яўляецца часткай агульнай пабудовы. Удала знойдзеныя дэталі — фігурныя ляпныя коркі, што завяршаюць сасуды-скульптуры, — абуджаюць фантазію гледача. Поліфанія колеру ўзмацняе эмацыянальнае гучанне твора, дабаўленне шыхты надае выразны дэкаратыўны эфект — шкло жыве, казачна пераліваецца і зіхаціць у тоўшчы бурбалкамі з мушкамі, дробнымі трэшчынкамі. Дабаўленыя ў шыхту фарбавальнікі ствараюць нечаканыя колеравыя пераходы. Работа лірычная па настрою, паэтычная па форме.

Для У. Мурахвера на першым месцы стаіць праблема пластычнай формы. Яго творы манументальныя і абагульненыя. Мастаку падабаецца

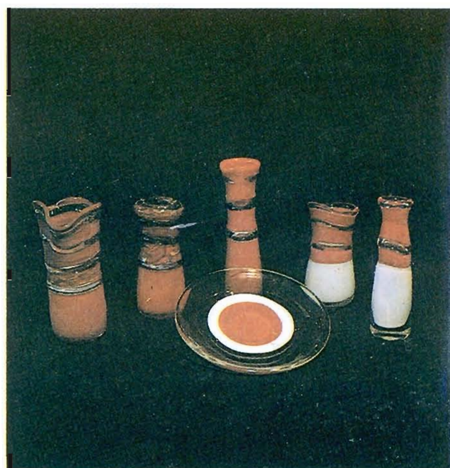
214. Л. Мягкова. Дэкаратыўны набор «Залаты пеўнік». 1973

шкло, якое дае адчуванне важкасці формаў, створаных быццам з каштоўных камянёў, светланосных у сваёй прыроднай якасці. У яго дэкаратыўных скульптурах «Монстры» (1971, каляровае шкло, ціхадутае), наборы ваз «Архітэктура» (1971, шкло, наколер, ціхадутае) шкло дае адчуванне толькі што застыўшай вулканічнай масы. Удала выкарыстаны і колер, які становіцца важным элементам пластыкі. З яго дапамогай аб'ёмы могуць быць то важкімі, калі колер згушчаецца і становіцца насычаным, то паветрана лёгкімі, калі ён высвятляецца. У наборы «Архітэктура» зрокавы вобраз заснаваны на супастаўленні цяжкіх, шчыльных,

215. Л. Мягкова. Кампазіцыя «Кветкі на асфальце». 1983

з няроўнай паверхняй аб'ёмаў і лёгкіх, бліскучых шарападобных навершаў. З масіўнага аб'ёму асновы, што асацыіруецца з дойлідствам мінулага, вырастаюць празрыстыя, лёгкія, блізкія зрокавым вобразам сучаснай архітэктуры выразныя дынамічныя шары-навершы. Важкасць формаў асновы падкрэслена колерам, які згушчаецца і робіць аб'ём цяжкім. Няроўная паверхня, прыродная па сваіх выразных якасцях пластычнасць нагадваюць каменныя карункі старажытных храмаў. У рабоце адчуваецца ўвага і любоў да рэчы, якая ўспрымаецца як адзінае цэлае ў сукупнасці формы і дэкору. У традыцыйнай форме пераважае чыста духоўны, эстэтычны пачатак. Прадметы набору нясуць у сабе новую, якасна іншую функцыю — фарміраванне эстэтычных якасцей навакольнага матэрыяльнага асяроддзя.

Новы, дэкаратыўны напрамак захапіў усіх беларускіх мастакоў шкла.



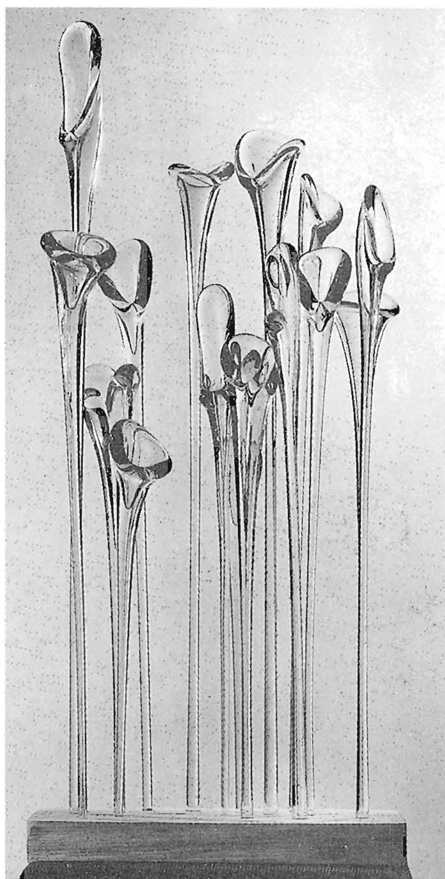
216. У. Жохаў. Кампазіцыя «Сёння на світанні». 1985

217. А. Федаркоў. Дэкаратыўны набор «Кветкі». 1973

Паэтычнасць светаўспрымання, рамантычнасць характэрныя для творчасці В. Дзівінскай. Карункавае шкло ў яе творах уражвае сваёй прыгажосцю, тонкасцю нюансіроўкі. Яна шырока выкарыстоўвае ў дэкоры элементы народнай разьбы па дрэве, ткацтва (набор ваз «Карункавы», кампазіцыя «Паўночныя матывы», блюда «Леў»). У. Жохаў шукае новыя выяўленчыя матывы і выразныя магчымасці ў гутнай скульптуры (кампазіцыя «Адам і Ева», дэкаратыўная скульптура «Дон Кіхот і Санча Панса»). А. Федаркоў, ужываючы традыцыйныя народныя формы бытавога глінянага посуду (талеркі, міскі, збаны і г. д.), з дапамогай арыгінальнага дэкору з рознакаляровых ніцей, якія ўтвараюць складаныя ўзоры ў тоўшчы шкла, стварыў шэраг цікавых твораў: наборы «Малочны», «Сялянскі». За апошні ён атрымаў Гран-пры на Міжнароднай выстаўцы шкла і фарфору ў чэхаславацкім горадзе Ябланец у 1973 г. Мастак арганічна спалучае элементы старой і сучаснай мастацкіх культур. Ураўнаважанасць, пластычная яснасць і чысціня формаў характарызуюць лепшыя яго творы.

219. В. Дзівінская. Дэкаратыўны набор «Ружа». 1979

218. У. Жохаў. Дэкаратыўная кампазіцыя «Песня пра шкло». 1977



Усё больш увагі надаецца стварэнню дэкаратыўных формаў са шкла, якія маглі б увайсці ў сучасны інтэр'ер, стаць яго паўнапраўным элементам. Гэта і дэкаратыўныя пласты У. Мурахвера («Цырк», 1971, каляровае шкло, ліццё, метал), і кампазіцыя Ю. і У. Жохавых «Рускае поле» (1973, крышталь, гута), якая была ўзнагароджана залатым медалём у Ябланцы.

Кампазіцыя Ю. і У. Жохавых

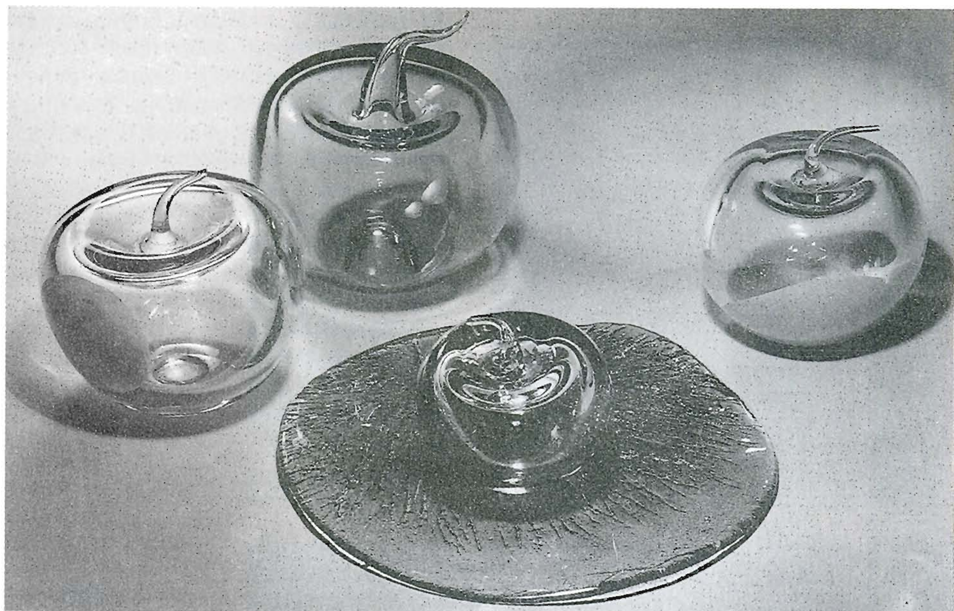
220. Л. Мягкова. Дэкаратыўная кампазіцыя «Вечна жывыя». 1984

будуецца на выразнай вобразнай метафары: высокія выцягнутыя горлачкі сасудаў з ляпнымі коркамі нагадваюць квітучы сланечнік — сімвал сонца. Тут, як і ў іншых работах, простыя рэчы набываюць дэкаратыўна-выяўленчы характар, функцыянальныя іх якасці саступаюць месца мастацкім і вобразным. Гэта дасягаецца таксама з дапамогай дакладна знойдзенай дэталі, якая выкарыстана для кампазіцыйнага завяршэння, — ляпнога корка ў выглядзе сланечніка.

Дэкаратыўнасць праяўляецца нават у канструкцыйных і дызайнерскіх рэчах з іх прастатой і тэхналагічнасцю формаў, дзе акцэнт робіцца на колер, які нясе асноўную

221. Т. Малышава. Набор бутляў. 1982

222. Т. Малышава. Яблыкі. 1982



эмацыянальную нагрузку (набор «Кухонны», кампазіцыя «Чырвоны і сіні» С. Раўдвеэ). Модульныя формы, якія выкарыстоўвае С. Раўдвеэ ў наборы «Кухонны» (1972, шкло, наклад, гладзь), адметныя гарманічнасцю спалучэння аб'ёмаў, прастатой і выразнасцю сілуэтаў. Кантраснае супастаўленне лакальных колераў, кобальтавага і рубінавага шкла дазваляе пазбегнуць аднастайнасці геаметрычных аб'ёмаў.

У кампазіцыі «Чырвоны і сіні» (1972, каляровае шкло, наклад, гладзь) асобныя прадметы ператвараюцца ў дэталі архітэктурнага цэлага. Сумяшчаючыся адно з другім, яны нібы ўтвараюць адзіны аб'ём. Камбінаторны прынцып пабудовы кампазіцыі ўдала спалучаецца з колеравым рашэннем, якому надаецца роля эмацыянальнага акцэнту. Пад уплывам нёманскіх традыцый С. Раўдвеэ звяртаецца і да гутнай пластыкі. У работах «Дамавікі», «Чэрці» (абедзве 1971, шкло, наколер, гута) у анімалістычных скульптурах «Леў», «Тыгр» падкрэсліваецца гульня свабодных аб'ёмаў, з якіх лепяцца фігуркі звяроў.

Дэкаратыўны напрамак выразна прасочваецца і ў творчасці К. Вакс. У камплекце «Пятроўскі» (1970—1972, каляровае шкло, бясколерны крышталь, гута), дэкаратыўным ансамблі «Льдзінка» (1972, каляровае шкло, бясколерны крышталь, гута) мастачка быццам бы любуецца магчымасцямі гутнай тэхнікі. У гэтых работах яно становіцца матэрыялам мяккіх і цякучых формаў, што надае рэчам камернасць і лірычнасць.

У дэкаратыўна-прыкладным мастацтве працягвае развіццё рамантычная тэндэнцыя. У мастакоў шкла гэта знайшло адлюстраванне ў пошуках формаў падсвечнікаў: «Оптыка» (1974, шкло, гута), дэкаратыўныя падсвечнікі і бакалы «Венецыя» (1974, шкло, гута) У. Жохава; лямпа (1970, шкло, гута) С. Раўдвеэ і інш. Але найбольш выразна рамантычнасць праявілася ў творах, якія ўвасабляюць прыроду Беларусі.

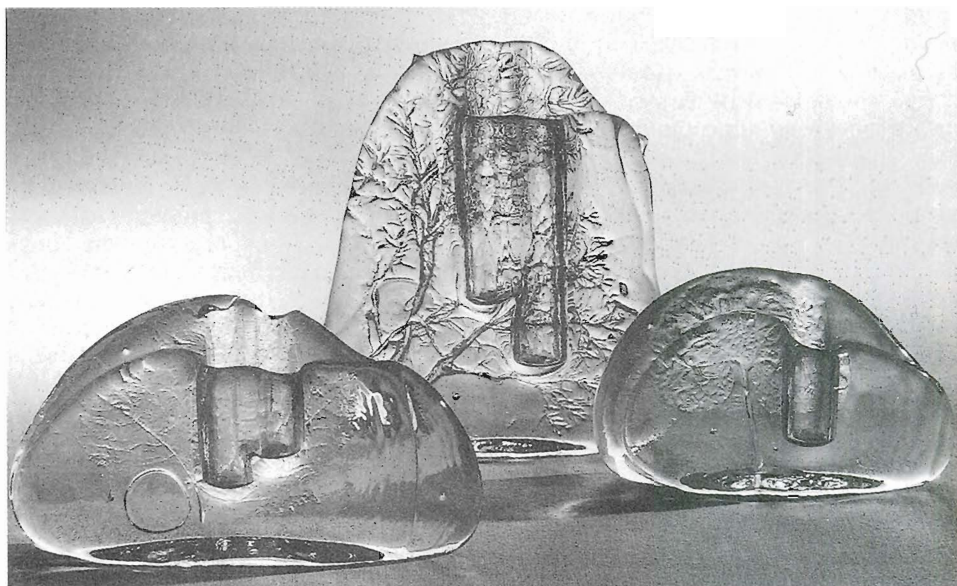
У вазах В. Дзівінскай «Дубрава» (1971, шкло, наколер, ціхадутае) зломы паверхні шкла, якія паўтараюць складкі кары дрэва, поўныя вібрыруючага святла. Колер і святло добра мадэлірують форму. Для таго каб пазбегнуць ілюзорнага падабенства драўнянай кары, В. Дзівінская падкрэслівае ўсё тое, што дапамагае выявіць якасці шкла без страт для выразнасці твора. Рамантыка і лірычнасць у выяўленні прыроды цесна звязаны ў яе работах з дэкаратыўнай умоўнасцю. У камплекце «Вясна» (1972, крышталь, гравіроўка) крыштальная празрыстасць формаў нагадвае апошнія сняжынкі, што пакрылі першыя вясновыя кветкі. Гэта дасягнута дынамічнай зменлівай формай ваз, якая то захоўвае выразнасць абрысаў, то плаўна расцякаецца і быццам знікае ў паветры. Паветрана-лёгкая, быццам нанесеная пылком гравіроўка на рыфлёных формах выяўляе найтанчэйшы карункавы малюнак падснежнікаў і анемон. Гравіраваны ўзор ахутвае вазы, надае ім лёгкасць і паветранасць, выклікае асацыяцыі з прыродай, якая абуджаецца.

Імкненне да рамантычнай інтэрпрэтацыі формаў назіраецца ў дэкаратыўных кампазіцыях У. Мурахвера. Прыгажосць зімовага лесу, у якім казачна іскрацца і пераліваюцца на сонцы запарушаныя снегам дрэвы, знайшла своеасаблівае ўвасабленне ў вазах «Ёлачкі» (1971, крышталь, ціхае дуццё, гравіроўка). Твор гэты поўны паэзіі і задушэўнасці, пранізаны святлом і паветрам. Рух знешне не праяўляецца, але адчуваецца ў асаблівай «адушаўлёнасці» выяўляемага. Свабодная выяўленчая форма, цякучыя, плаўныя аб'ёмы надзвычай паэтычныя. Яны быццам раствараюцца ў прасторы, а сняжынкі, што абсыпаюць іх, падкрэсліваюць аб'ёмна-пластычныя абрысы елак.

Абапіраючыся на рэальныя ўражанні, мастакі імкнуцца да ўвасаблення той ці іншай тэмы сціплымі і разам з тым выразнымі сродкамі. У кампазіцыі У. Мурахвера «Гарадзішча» (1971, каляровае шкло, ціхадутае) шкло набывае прыродныя якасці. Грубая каменная кладка сцен добра перададзена няроўнай бугрыстай паверхняй шкла, з якой кантрасціруюць гладкія цякучыя навершы. Пашыраныя, быццам аплыўшыя пад цяжарам дахаў падножжы ўзмацняюць уражанне архаічнай моцы пабудоў старажытнага гарадзішча.

223. А. Анішчык. Набор посуду для бара. 1983

224. В. Сазыкіна. Фотаграма. 1982



Важным выяўленчым элементам у многіх кампазіцыях з'яўляецца колер, які ў спалучэнні з формай надае творам рамантычныя рысы — дэкаратыўны набор «Вясна» Г. Ісаевіч, дэкаратыўная ваза «Перамога», кампазіцыя «Ляціце, галубы» Л. Мягковай.

Дэкаратыўныя вазы Л. Мягковай «Перамога» (1975, бясколернае шкло, гута, прылепы) — праграмны твор рамантычнага напрамку. Тут знойдзены выразны асацыятыўны ход, калі дакладны выяўленчы штрых выклікае ў памяці вобраз Нікі Самафракійскай — грэчаскай багіні перамогі. А сполахі чырвонага колеру дапаўняюць і ўзмацняюць метафарычны сэнс прадметнай формы, надаючы ёй рамантычную ўсхваляванасць.

Дэкаратыўны напрамак аказаў моцны ўплыў на мастакоў маладога пакалення Т. Малышаву, Т. Арцёмаву, П. Арцёмава, якія прыйшлі на шклозаводы рэспублікі ў пачатку 70-х гадоў.

У дэкаратыўным камплекце «Летні» (1974, шкло, гладзь, налепы) Т. Малышава гарманічна спалучае пластыку лаканічных формаў і колер шкла. Дэкор, які выкарыстоўвае мастачка, часцей за ўсё тэхналагічны, арганічна звязаны з формай. У дадзеным выпадку — ляпныя кветкі, якія з'яўляюцца той выразнай дэталлю, што надае прадметам дэкаратыўнасць. Часта ў якасці дэкору Т. Малышава выкарыстоўвае рыфленне (кампазіцыя «Архітэктоніка», набор «Канцэнтрычны») альбо тэхніку кракле (сервіз «Святочны стол»). Яркі лакальны колер у якасці важнага асацыятыўнага і формаўтваральнага элемента можна бачыць у вазах «Крышталі» (1975, шкло, ціхадутае, наклад, шліфоўка). Нават звяртаючыся да ўжо апрабаваных рашэнняў, Т. Малышава знаходзіць свой індывідуальны шлях да іх пераасэнсавання.

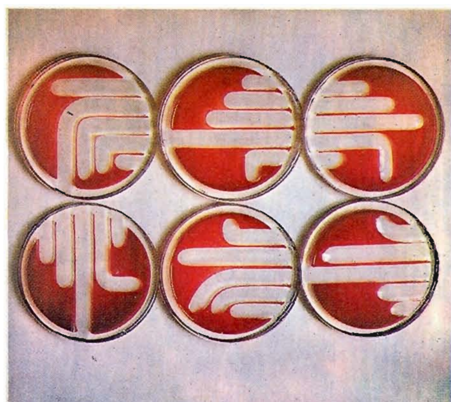
Лірыка-паэтычнае ўспрыняцце мінулага знайшло адлюстраванне ў работах Л. Мягковай (сервіз «З мі-

нулага», вазы «Выкапні»), У. Мурахвера (кампазіцыя «Гарадзішча»), В. Дзівінскай і У. Жохава (дэкаратыўны ансамбль «Меч і ружы»), А. Федаркова (кампазіцыя «Блакітныя купалы») і інш.

Уздзеянне на мастака тых ці іншых традыцый і тэндэнцый часта праяўляецца ў супрацьпастаўленні ім сваёй творчасці. Прыкладам гэтага могуць быць работы А. Анішчыка. Знаёмства з традыцыямі праектавання і формаўтварэння ў еўрапейскім мастацкім шкле ў пэўнай ступені паўплывала на рацыяналізм мастака. Традыцыям, якія склаліся на шклозаводзе «Нёман», ён супрацьпаставіў свой стыль. Разнастайнасць пластычных формаў, дэкаратыўнасць, багатая колеравая палітра — якасці, што сталі ўжо традыцыйнымі ў беларускім шкле. А. Анішчык знарок абмяжоўвае арсенал выяўленчых сродкаў, выкарыстоўвае толькі бясколернае шкло і крышталь, пазбягае дэкаратыўнасці і колеравай вобразнасці ў сваіх творах. Простыя цыліндрычныя формы з тэхналагічна апраўданым узмацненнем у ніжняй частцы — залівам для забеспячэння дастатковай трываласці і ўстойлівасці — прарэзваюць выразныя глыбокія лініі алмазнай грані ў камплекце «Дэсертны» (1976, крышталь, алмазная грань). Каб пазбегнуць ілюстрацыйнасці, выяўленчае рашэнне мастак іншы раз замяняе знакавым графічным сімвалам (блюда «Крылы», 1976, крышталь, алмазная грань).

Узмацненне цікавасці да дэкаратыўнай выяўленчасці твораў, якое праявілася ў канцы 60-х гадоў, выклікала ў далейшым дыферэнцыяцыю прыкладнога мастацтва. Дэкаратыўная творчасць стала асобнай, самастойнай галіной мастацтва прадметнага свету. У сувязі з гэтым узнікла дылема: альбо глыбокая змястоўнасць, альбо непарыўная сувязь функцыянальнага і эстэтычнага ў прадметах прыкладнога характару. Гэтую сувязь і дэманструе А. Анішчык, найбольш важнай асаблівасцю работ якога ў 70-я гады з'яўляецца тое, што іх аснова заўсёды утылітарная. Насуперак дэкаратыўным выяўленчым тэндэнцыям формаўтварэння А. Анішчык працуе з «чыстай» формай. У яго работах (вазы «Вертыкаль», «Скрыўленне прасторы», камплект посуду «Перасячэнне») асацыяцыі абстрагаваны і падаюцца галоўным чынам праз форму.

225. В. Сазыкіна. Камунікацыі. 1978



Не парываецца ў 70-я гады і сувязь з народнымі традыцыямі, што асабліва яскрава праявілася ў дэкаратыўнай гутнай пластыцы. Мастакі выкарыстоўваюць якасці расплаўленага шкла, што дазваляе весці работу з дапамогай розных тэхнічных прыёмаў. З масы гарачага шкла выдзімаецца агульны аб'ём скульптуры, а затым ужо з дапамогай лепкі майстрам праводзіцца канчатковая яе дапрацоўка.

Найбольш цікава і плённа ў гэтай галіне шклаpобства працуе У. Жохаў. Ён дэманструе ўменне назіраць і затым дакладна выяўляць у форме найбольш характэрныя пластычныя асаблівасці таго ці іншага персанажа (дэкаратыўныя скульптуры «Дэльфіны», «Вожыкі», «Чарапашкі»).

226. Т. Арцёмава.
Набор ваз «Бутоны». 1975

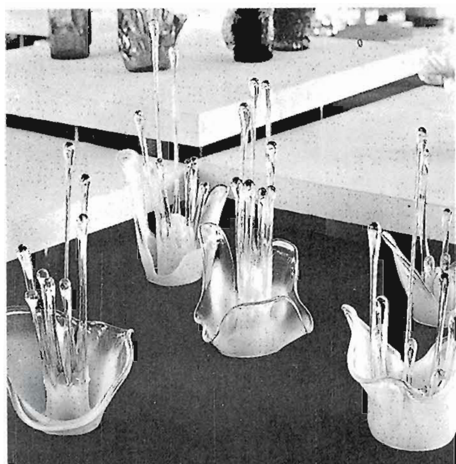
У многіх сваіх работах ён дабіваецца максімальнага абагульнення, чыста дэкаратыўнага рашэння, якое вынікае з характару матэрыялу і тэхнік выканання (дэкаратыўная скульптура «Дон Кіхот і Санча Панса», дэкаратыўная кампазіцыя «Адам і Ева»).

З другой паловы 70-х гадоў колеравая і танальная гама становіцца больш складанай, мастакі звяртаюцца да тонкіх каларыстычных спалучэнняў. Так, напрыклад, Т. Малышава ў дэкаратыўных вазах выкарыстоўвае мяккія, акварэльныя пераходы формаў і колеру, што стварае атмасферу казачнасці, адчуванне лёгкай журбы. Колер вытанчана дыферэнцыруецца па шчыльнасці і святласіле, стварае неабходны эмацыянальны эфект, дазваляе пераадолець будзённасць тэмы. У апошніх работах мастачкі форма губляе статычнасць і стварае адчуванне зменлівасці і зыбкасці. Прыкметна імкненне не да натуралістычнай перадачы формы, а да стварэння мастацкага вобраза прататыпа, звароту да яго на ўзроўні духоўна-паэтычнага адлюстравання.

Плённа вядуцца на шклозаводзе «Нёман» і пошукі ў галіне тэхналогіі. У першую чаргу гэта звязана з так званай нёманскай ніццю А. Федаркова. Распрацаваны ім спосаб дэкарыравання надае вырабам падабенства з егіпецкімі сасудамі, венецыянскімі кубкамі з філігранню. Але варта адзначыць, што нёманская ніць, пры ўсёй блізкасці да класічнай спадчыны,— арыгінальная і самастойная распрацоўка. Майстар дэ-

манструе ў сваіх творах філігранную складанасць арнаментальнага пляцення шкляных ніцей. Форма і кампазіцыя ніцянога ўзору непарыўна звязаны. Графічны малюнак то зацвярджае плоскасць формы, робіць яе прыземістай, то, наадварот, падкрэслівае яе аб'ём, стройнасць сілуэта (дэкаратыўныя блюды, 1972—1973, шкло, нёманская ніць; прыбор для сокаў, 1976, шкло, нёманская ніць).

227. Т. Арцёмава. Купалле. 1986



Цікавы дэкаратыўна-фактурны прыём атрымання на пласцінах шкла адбіткаў розных кавалкаў тканіны, сухіх лістоў і г. д. прымяняе ў сваіх творах В. Сазыкіна («Капрызы», «Памяць аб мінулым леце», «Вузельчыкі на памяць»). Вельмі важна, што большасць цікавых распрацовак і творчых знаходак мастакоў, якія выкарыстоўваюцца імі ў выставачных, унікальных работах, затым так ці інакш знаходзяць пэўнае ўвасабленне ў серыйнай прадукцыі завода.

Шмат праблем паўстала ў 70-я гады і перад мастакамі шклозавода імя Ф. Дзяржынскага ў Барысаве. З прыходам туды выпускнікоў БДТМІ, якія актыўна ўключыліся ў работу, адбыліся пэўныя зрухі ў якасці вырабаў з крышталю. П. Арцёмаў, які стаў галоўным мастаком завода, змог знайсці новыя шляхі для выяўлення якасцей такога традыцыйнага матэрыялу, як крышталь. Яго творы адметныя перш за ўсё манументальнасцю формаў, унутраным напружаннем (вазы «Кольцы», 1973, крышталь, алмазная грань; камплект «Двое», 1975, крышталь, пескаструменная апрацоўка). У кожнай яго рабоце ёсць адчуванне важкасці крышталю, што падкрэсліваецца не толькі буйнымі, таўстасценнымі формамі, але і дэкорам, які ўзмацняе гэтае ўражанне.

З 1973 г. на шклозаводзе імя Ф. Дзяржынскага пачала працаваць Т. Арцёмава. Першыя работы яе былі выкананы пад моцным уплывам традыцыйных рашэнняў (бакалы «Падарункавыя», камплект «Вясельны»), але з цягам часу пошукі мастачкі накіраваны на далейшае гарманічнае спалучэнне традыцыйных і сучасных спосабаў дэкарыравання вырабаў з крышталю. Удала спалучае Т. Арцёмава форму і дэкор у дэкаратыўных вазах «Бутоны» (1975, крышталь, алмазная грань, мацíраванне). Простыя цыліндрычныя формы ваз, розныя па вышыні і дыяметры, манументальныя па форме, прарэзаны вертыкальнымі канелюрамі, а мацíраваная паверхня фону выразна адцяняе празрыстасць граней.

Характэрную для беларускага шкла рамантычнасць можна бачыць у работах Т. Арцёмавай: падарункавы камплект «Зімовыя ўзоры» (1975, крышталь, алмазная грань, мацíраванне), кампазіцыя «Яблыневы цвет» (1978, крышталь, гута, алмазная грань, пескаструменная апрацоўка).

Удалымі прыкладамі дэкарыравання крышталю з'яўляюцца і творы А. Абрамавай (вазы «Паўночнае ззянне», «Бэз»), У. Пракоф'ева (дэсертны сервіз «Агеньчык») і інш.

Мастацкі працэс 70-х гадоў дас-

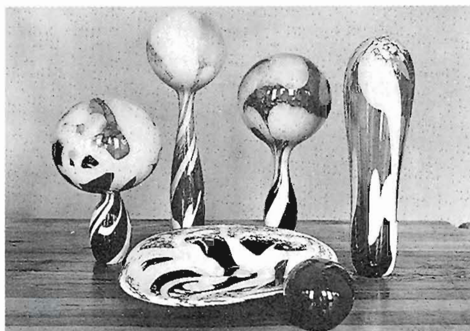
таткова складаны і супярэчлівы. Цікавасць, якую праяўляюць мастакі да стыляў мінулага, адбілася на абліччы інтэр'ера і прадметнага асяроддзя. Шырока выкарыстоўваюцца розныя спосабы стылізацыі дэкаратыўных формаў і матываў. Значнае распаўсюджанне атрымаў таксама стылізаваны інтэр'ер, які мае адценне тэатральнасці.

Выстаўкі носяць ярка выяўлены станковы характар, што звязана таксама з працэсам індывідуалізацыі ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Яно па свайму зместу ўсё больш набліжаецца да твораў выяўленчага мастацтва і займае сваё месца ў радзе пластычных і пpасторавых мастацтваў.

Гэтыя тэндэнцыі сталі пераважнымі ў развіцці мастацкага шкла 80-х гадоў. Выяўленча-асацыятыўная тэндэнцыя па-ранейшаму развіваецца па двух асноўных напрамках. Першы звязаны з традыцыйным прыёмам выкарыстання для раскрыцця аўтарскай задумы канкрэтна-выяўленчай мовы. У гэтым напрамку працуюць як мастакі старэйшага пакалення, так і моладзь. Дастаткова назваць такія творы, як дэкаратыўныя пласты «Гутнікі» (1979, бясколернае і каляровае шкло, ліццё, метал) і дэкаратыўная кампазіцыя «Віхор» (1979, дымчатае шкло, ліццё) У. Мурахвера; кампазіцыі «Кветкі лугавыя» (1985, гута, маціраванне), «Ружы» (1984, гута, маціраванне), «Птушыны двор» (1980, дымчатае шкло, каляровыя эмалі, гута, прылепы) Л. Мягковай; кампазіцыі «Вобразы роднай прыроды» (1984, шкло, фольга, свабоднае выдзіманне, гута) Т. Малышавай і інш., каб пераканацца ў шырокім распаўсюджанні гэтага напрамку і яго плённасці. Асацыятыўная лінія звя-

228. У. Мурахвер.
Набор посуду «Зубр». 1983

229. Д. Краўчанка. Дэкаратыўная кампазіцыя «Красаванне зямлі». 1983



зана з ускладненнем формы, якая патрабуе актыўнасці ўспрымання. Мастак толькі асобнымі выяўленчымі штрыхамі, а нярэдка і чыста дэкаратыўнымі сродкамі раскрывае сваю задуму, як у работах В. Сазыкінай «Фатаграмы» (1982, маціраванне, фактура раслін), «Сняданак на траве» (1983, маціраванне, фактура шкло-тканіны), кампазіцыі «У калекцыю касманаўта» (1985, шкло, маліраванне, металы) і інш.

Выстаўкі 80-х гадоў (2-я рэспубліканская выстаўка дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва «Гармонія і асяроддзе», 1986 і інш.) прадэманстравалі ўзрослую цікавасць да фальклорных матываў. Заўважаецца зварот да традыцыйных формаў, выкарыстання элементаў народнага мастацтва. Але гэта ўжо не тыя вучнёўскія практыкаванні пачатку 60-х гадоў. Творчыя пошукі зараз адбываюцца на якасна іншым узроўні — як тэхнічным, так і эстэтычным. Народныя ўяўленні аб прыгожым, народная сімволіка і асацыятыўна-ўмоўная вобразнасць складаюць аснову лепшых твораў. Яркімі прыкладамі з'яўляюцца работы Л. Мягковай: сервізы «Універсальны» (1980 чырвонае і сульфіднае шкло, гута) і «Народны» (1986, дымчатае шкло, гута).

230. У. Мурахвер. Вазы «Кветкі». 1980

Калі ў наборы «Народны» Л. Мягкова ідзе па шляху прамога звароту да формаў беларускай задымленай керамікі, то ў сервізе «Універсальны» сувязь з народнымі вытокамі больш асацыятыўная і не выяўлена так наглядна. У першым выпадку паўнапраўнымі састаўнымі часткамі ў фарміраванні вобраза з'яўляюцца форма і колер. У другім перавага надаецца колераваму спалучэнню (белы і чырвоны — традыцыйныя колеры беларускага народнага адзення).

Многія работы вызначаюцца ярка выяўленай прасторавай арыентацыяй. Іх ужо нельга ўявіць у замкнёнай прасторы. Характэрны прыклад — кампазіцыя В. Сазыкінай «У калекцыю касманаўта». Кампазіцыя разгорнута ў прасторы і стварае адчуванне бязважкасці, прадметы быццам плывуць у паветры. Усё знаходзіцца ў руху. Унутраная аптычная светлавая гульня шароў, якія быццам ляжаць у кавалках празрыстай тканіны, што хістаюцца ад лёгкага ветрыку, стварае напружанае адчуванне кантрасту паміж пастаянствам знешняй формы і яе дынамічным, зменлівым унутраным жыццём.

Папулярнасць набывае форма так званай вазы-вазалета, якая ўпершы-

ню была зроблена італьянскімі майстрамі шкла і знешне нагадвае свабодныя складкі хусткі. Гэты творча выкарыстаны і ўзбагачаны прыём можна бачыць у работах А. Федаркова (дэкаратыўны набор «Нёман», 1980, шкло, маліраванне, нёманская ніць, гута), У. Мурахвера (дэкаратыўныя вазы «Кветкі», 1980, каляровае шкло, маліраванне), В. Дзівінскай (дэкаратыўны камплект «Кантраст», 1982, каляровае шкло, крошка, гута). Але агульная аснова ў пабудове формы не робіць творы аднолькавымі. Напрыклад, У. Мурахвер аддае перавагу тэхніцы маліравання. Мастак дабіваецца складанай трансфармацыі формаў, тонкіх, акварэльных танальных пераходаў. Наогул патрэбна адзначыць, што ў 80-я гады характэрнай стала тонкая нюансіроўка колеру. З яго дапамогай дасягаецца лірычнасць і паэтычная выразнасць кампазіцыі.

У дэкаратыўным наборы А. Федаркова форме не надаецца тая выключная роля, як у работах У. Мурахвера. Куды большае значэнне мае дэкор з яго ілюзорна-аптычнымі эфектамі. Вытокі графічнага дэкору А. Федаркова можна шукаць у матывах традыцыйнага беларускага народнага ткацтва, якое дае шмат прыкладаў эфектнага мудрагелістага руху ліній і колеру, складанага іх спляцення і калейдаскапічнасці. А калі прыгадаць больш блізкія па часе прыклады з прафесійнага мастацтва, то ў першую чаргу можна назваць графіку Вазарэлі[9].

Мастацкае шкло рэспублікі знаходзіцца на шляху пошукаў новай выразнасці дэкаратыўных твораў, выкарыстання заваёў сусветнага дэкаратыўнага мастацтва.

Ёсць пэўныя поспехі і ў іншых відах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, многія з якіх былі ў заняпадзе і толькі цяпер адраджаюцца. Ю. Любімаў, А. Сурскі, Я. Карманаў развіваюць традыцыі мастацкай коўкі з чорнага металу, ствараюць для грамадскіх інтэр'ераў рашоткі, перагародкі, люстры і г. д.

Асабліва значны ўклад у развіццё мастацкай апрацоўкі металу належыць Ю. Любімаву. Ён не толькі аўтар шматлікіх работ, сярод якіх можна згадаць свяцільні, каміны, люстры, рашоткі ў Доме літаратара, Епархіяльным упраўленні, камернай канцэртнай зале, санаторыі «Беларусь» у Місхоры, але і ініцыятар падрыхтоўкі мастакоў па металу ў БДТМІ.

Усё часцей на выстаўках з'яўляюцца станковыя прасторава-пластычныя кампазіцыі са сталі, медзі, алюмінію Ю. Гудзіновіча, С. Ларчанкі, Б. Скрамблевіча, А. Курачыцкага, Ю. Багая і інш. Ю. Любімаў, Н. Кузьміч, А. Галубовіч спрабуюць адрадзіць старажытнае, калісьці распаўсюджанае на Беларусі мастацтва эмалі.

Прыкметнае месца ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве 70-х — пачатку 80-х гадоў займаюць творы традыцыйнага н а р о д н а г а м а с т а ц т в а і м а с т а ц к і х п р о м ы с л а ў. Далейшая стандартызацыя і уніфікацыя жылога асяроддзя, перш за ўсё гарадскога, выклікала натуральнае імкненне нейкім чынам супрацьстаяць гэтаму працэсу, і рукатворныя вырабы народных майстроў зноў, але ўжо на новым узроўні, сталі вяртацца ў жылое асяроддзе, надаючы яму непаўторнасць, цеплыню, характэрны нацыянальны каларыт. Вядома, гэта датычыць далёка не ўсіх відаў народнага мастацтва. Многія з іх па розных прычынах аб'ектыўнага і суб'ектыўнага характару (неадпаведнасць патрабаванням сучаснасці, непрадуманая дзяржаўная палітыка і інш.) прыкметна заняпалі ці зусім перасталі існаваць.

---

[9] Казакова Л. Неманская нить Анатолия Федоркова // Сов. декоративное искусство. 77/78. М., 1979. С. 200.

Развіццё набываюць галоўным чынам вырабы, звязаныя з аздабленнем сучаснага жылля: ткацтва, карункапляценне, вырабы з саломы, драўляная пластыка.

Рост цікавасці да традыцыйнага народнага мастацтва быў адзначаны шэрагам выставак, найбольш значныя з якіх — Рэспубліканская выстаўка самадзейнай мастацкай і народнай творчасці да 50-годдзя ўтварэння СССР (1972), Рэспубліканская і Усесаюзная выстаўкі да Усесаюзнага фестывалю самадзейнай творчасці працоўных (1976, 1977), Рэспубліканская і Усесаюзная выстаўкі народных мастацкіх промыслаў (1980), усесаюзная выстаўка «Табе, родная партыя, наша творчасць і майстэрства» (1981), аглядныя выстаўкі ў рамках II Усесаюзнага фестывалю народнай творчасці (1986) і інш. Яны яскрава засведчылі зварот народнага мастацтва да ярка выяўленай дэкаратыўнасці і вобразнасці мастацкай мовы, яго выхад у сферу шырокага ўжытку, цесныя сувязі з прафесійным мастацтвам.

Супярэчліва развіваюцца традыцыйныя мастацкія промыслы, арганізаваныя на дзяржаўнай аснове як фабрыкі мастацкіх вырабаў. На першым часе (60-я гады) гэта аказала несумненны станоўчы ўплыў на іх развіццё. Да супрацоўніцтва з фабрыкамі былі прыцягнуты тысячы народных майстроў, адрадзіліся многія занялыя асяродкі народнага мастацтва. Аднак ужо ў пачатку 70-х гадоў з усёй відавочнасцю паўстала праблема захавання самабытнасці народных промыслаў, іх далейшага развіцця без зніжэння мастацкага ўзроўню вырабаў. Прамысловы, індустрыяльны характар вытворчасці на фабрыках паставіў промыслы ў цяжкія ўмовы, пастаяннае павышэнне планаў вымушала майстроў адмаўляцца ад рукатворнасці, выраблядь серыйныя, часта безаблічныя творы.

Гэта праблема была ўзнята ў спецыяльнай пастанове ЦК КПСС 1975 г. «Аб народных мастацкіх промыслах», якая вызначыла шляхі і задачы іх далейшага развіцця. У ёй адзначалася асобая роля народнага майстра ў развіцці промыслу і захаванні яго самабытнасці, ставілася задача павысіць мастацкую якасць вырабаў, звярнуць увагу на заняпалыя асяродкі народнага мастацтва. Асабліва падкрэслівалася недапушчальнасць прыраўнівання творчасці народных майстроў да іншых відаў прамысловай дзейнасці, падыход да прадукцыі мастацкіх промыслаў з індустрыяльнымі меркамі[10].

Праблема суадносін унікальнасці і масавасці, уласцівая дэкаратыўнаприкладному мастацтву 70-х гадоў у цэлым, у мастацкіх промыслах выявілася ў досыць прыкметнай розніцы паміж унікальнымі выставачнымі творамі народных майстроў і масавай прадукцыяй фабрык мастацкіх вырабаў. Збядняўся арнамент, спрашчаліся формы, паўтараліся прыёмы майстэрства. Інтарэсы вытворчасці нярэдка пераважалі над пытаннямі унікальнасці і рукатворнасці, шырока ўкараняецца практыка тыражыравання ўзору, створанага мастаком. Прадукцыя мастацкіх промыслаў у многіх выпадках з'яўляецца не столькі народным мастацтвам, колькі вырабамі па яго матывах.

Найбольш наглядна праявіліся гэтыя тэндэнцыі ў дзейнасці Івянецкай фабрыкі мастацкай керамікі і вышыўкі, прадукцыя якой набыла шырокую вядомасць яшчэ ў 60-я гады. Перш за ўсё гэта датычыць фляндраванай керамікі, традыцыі якой прадаўжалі майстры старэйшага пакалення І. Малчановіч, А. Пракаповіч, М. Звярко. Выдатна валодаючы тэхнікай ручной фармоўкі на крузе, здольныя да пастаяннай імправіза-

---

10 О народных художественных промыслах // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам. М., 1976. Т. 10. С. 354.

цыі, яны склалі ядро творчай групы, у задачы якой уваходзіла стварэнне унікальных выставачных вырабаў і ўзораў для масавай вытворчасці. Засноўваючыся на традыцыях мясцовай керамікі, майстры змаглі выйсці на новы ўзровень, стварыць адпаведныя сучаснасці вырабы: напольныя вазы, кашпо, падсвечнікі, наборы для віна, квасу, кавы і інш.

Найбольш прыкметнае месца сярод івянецкіх ганчароў у апошнія дзесяцігоддзі займаў М. Звярко (1930—1989). Надзелены своеасаблівым мастацкім дараваннем, ён быў непераўзыдзеным майстрам у галіне дэкаратыўна-мастацкай керамікі, лепшыя традыцыі якой не толькі захаваў і прадоўжыў, але і творча развіў, узбагаціў новымі формамі і сродкамі дэкору. У тым, што фабрыка перыядычна звярталася да вырабу фігурных ляпных сасудаў і арыгінальнай настольнай пластыкі — заслуга М. Звярко, лаўрэата I Усесаюзнага фестывалю самадзейнай творчасці працоўных 1976 г.

Некаторыя творы майстра стылістыкай і характарам вельмі блізкія да традыцыйных. Фігурныя сасуды ў выглядзе мядзведзяў прысадзістыя, статычныя, з ледзь улоўным намёкам на нейкі рух. Функцыянальнасць яшчэ пераважае, і гэта выяўляецца ў пэўнай умоўнасці вырашэння. Грузнаватыя, нібы раздзьмутыя тулавы, пакрытыя традыцыйным шлікерам, моцна стаяць на масіўных нагах. Невялікія пярэднія лапы ці разведзены ў бакі, быццам мядзведзь збіраецца лезці на дрэва, ці трымаюць місачку (у серыях мядзведзяў-падсвечнікаў). Як бачым, майстар імкнуўся надаць пэўную разнастайнасць традыцыйным творам, хоць у параўнанні з іншымі яго работамі мядзведзі змяніліся якраз найменш. У вырашэнні гэтых твораў майстар карыстаўся фактычна тымі ж фармальнымі і дэкаратыўнымі сродкамі, што і яго папярэднікі-ганчары.

Новы этап у творчасці М. Звярко пачаўся з 1973 г., калі ў Івянцы адбыўся семінар ганчароў з суседніх рэспублік. Быў тут і майстар з вядомага ганчарнага цэнтра Апошні (Украіна) В. Амяльяненка, які таксама лепіць фігурныя сасуды, але вырашае іх больш дынамічна, экспрэсіўна, арнаментальна. І хоць М. Звярко зусім не імкнуўся дакладнаследаваць апашнянскім майстрам, яго вырабы становяцца значна больш дэкаратыўнымі. Асабліва ярка праявіліся ўплывы мастацтва суседзяў у фігурках бараноў, якія выглядаюць грацыёзна, наструнена, іх галовы з вялікімі пакручастымі рагамі адкінуты назад, поўсць выкладзена кольцамі ці зігзагамі.

Несумненнае дасягненне М. Звярко — сасуды і скульптуры ў выглядзе зубра, які стаў своеасаблівым сімвалам рэспублікі. Да гэтага вобраза майстар звяртаецца неаднаразова, кожны раз знаходзячы ўсё новыя прыёмы для яго вырашэння. Не можа не здзіўляць майстэрства ганчара, які статычныя, вытачаныя на крузе формыператварае ў дынамічную, поўную напружання фігуру жывёлы, што нібыта падрыхтавалася да скачка.

У 1976—1977 гг. М. Звярко стварыў цэлую серыю надзвычай арыгінальных, на першы погляд нетрадыцыйных кампазіцый, у якіх ва ўсю моц выявіўся шматгранны талент майстра. Сярод іх — скульптурная група «Будзёнаўцы», цалкам пабудаваная з такарных аб'ёмаў. Праўда, такая тэматыка, выкліканая яўным уплывам творчасці прафесійных мастакоў-керамістаў, мала адпавядае самабытнаму таленту народнага майстра. Куды больш цікавыя кампазіцыі, якія адлюстроўваюць блізкія і зразумелыя сцэнкі, напрыклад «Ганчары»: некалькі фігурак у традыцыйнай народнай вопратцы, з ліха ссунутымі набакір капелюшамі і маленькім посудам у руках, на зямлі і нават на плячах. Аналагічна вырашаны і «Музыкі». Магчымасці тачэння выкарыстаны максімальна, нават тыя

дэталі, якія як быццам лягчэй было б вылепіць, майстар таксама выточвае. Вельмі да месца аказалася тут і фляндроўка: яна абазначае і дэкор на посудзе, і арнаментуе вопратку персанажаў[11].

Аднак творчасць М. Звярко не адпавядала прамысловым патрабаванням масавасці і стандартнасці. Унікальныя фігурныя сасуды мог тыражыраваць толькі сам майстар, што зрэдку і рабіў па заказах музеяў ці для выставак, выконваючы вытворчыя планы за кошт масавай прадукцыі.

Супярэчнасці ў характары промыслу яшчэ больш паглыбіліся пасля чарговай рэканструкцыі Івянецкай фабрыкі ў 1976 г. Адначасова значна павялічыліся планавыя заданні, фабрыка вымушана была амаль цалкам перайсці на вытворчасць вырабаў адлівам і штампоўкай. У параўнанні з механізаванай вытворчасцю ручное тачэнне традыцыйных вырабаў аказалася нерэнтабельным, нізкія расцэнкі зусім не стымулявалі ганчароў да творчасці. Да таго ж з-за недахопу мясцовай сыравіны яе сталі пастаўляць з урочышча Гайдукоўка (паблізу Радашковічаў Маладзечанскага раёна). Гліна аказалася менш пластычнай, точаныя сасуды часта трэскаліся пры абпале. Ганчарам давялося асвойваць уласцівасці гайдукоўскай сыравіны.

Такая рэарганізацыя вытворчасці значна паўплывала на суадносіны традыцыйнай фляндраванай керамікі і масавай штампаванай прадукцыі. Аднак у цэлым мясцовыя ганчары падтрымлівалі і прадаўжалі традыцыі івянецкай керамікі, якая па-ранейшаму карысталася вялікім попытам як арыгінальныя сувеніры і прадметы утылітарна-дэкаратыўнага характару.

Адным з лепшых майстроў у галіне фляндраванай керамікі з'яўляецца А. Пракаповіч. Ён стварыў нямала ўзораў для масавай вытворчасці: наборы для квасу, віна, кавы, сталовыя камплекты, вазы, кубкі, падсвечнікі і іншыя прадметы шырокага ўжытку ў сучасным побыце. Асабліва вызначаюцца яго выставачныя работы: буйных формаў глякі, збаны, цёрлы, спарышы. З канца 70-х

231. Ф. Шостак. Дэкаратыўны сасуд «Зубр». 1978

гадоў майстар адышоў ад суцэльнага фляндравання паверхні посуду, што было характэрна для яго творчасці (і ў цэлым для івянецкай керамікі) канца 50-х — пачатку 60-х гадоў, і абмяжоўваецца двума-трыма паяскамі ў верхняй частцы вырабу. Гэта ж уласціва і работам М. Звярко і І. Малчановіча.

У творчасці мастакоў-керамістаў П. Скрыпкі, Ф. Шостака, М. Шаўцовай традыцыі мясцовага народнага ганчарства своеасабліва пераплятаюцца з тэндэнцыямі прафесійнага мастацтва. Асабліва выразна такое спалучэнне відаць у работах галоўнага мастака фабрыкі, выпускніка Абрамцаўскага прафесійна-мастацкага вучылішча П. Скрыпкі. У серыях яго фігурных сасудаў у параўнанні з аналагічнымі творамі М. Звярко адчуваецца прафесійная даведзе-

---

[11] Сахута Я. Гліняны звярынец // Мастацтва Беларусі. 1984. № 12. С. 61—63.

насць і выпрацаванасць формаў. Ёсць тут і пэўныя ўплывы ўкраінскага мастацтва, што праяўляецца ў адпаведнай дынаміцы і павышанай дэкаратыўнасці. Работы П. Скрыпкі для масавага тыражыравання ў большасці выпадкаў выкананы ў стылі сучаснага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, без прэтэнзіі на традыцыйнасць.

У 1979 г. Івянецкая фабрыка мастацкай керамікі і вышыўкі ўвайшла ў аб'яднанне «Беларуская мастацкая кераміка», галоўнае прадпрыемства якога размяшчаецца ў Радашковічах Маладзечанскага раёна. Завод мастацкай керамікі ў Радашковічах арганізаваны ў 1974 г. на базе керамічнага цэха прамкамбіната. Асноўная прадукцыя завода — керамічныя вырабы утылітарнага і дэкаратыўна-мастацкага характару для сучаснага побыту: наборы посуду для вады, піва, квасу, сталовыя, чайныя, кававыя сервізы, дэкаратыўныя вазы, збаны, кубкі і інш. Уся прадукцыя ствараецца шляхам адліўкі ў гіпсавых формах ці штампоўкі на паўаўтаматах і аздабляецца рэльефным дэкорам, роспісам, дэколямі, глазураваннем. Такая ж тэхналогія стала пераважнай і ў Івянцы, на заводзе мастацкай керамікі, у які пераўтварана фабрыка. Ручная вытворчасць ганчарнага фляндраванага посуду ў прадукцыі завода займае нязначны працэнт, мастацкія якасці яго невысокія[12].

Імкненне абапірацца на традыцыі, творча развіваць іх вызначае дзейнасць майстроў-керамістаў Мазырскай фабрыкі мастацкіх вырабаў. Нестабільнасць мастацкіх кадраў, пасля таго як фабрыку пакінулі М. Пушкар, Т. Кіршчына, негатыўна адбілася на характары мастацкай керамікі. Аднак у цэлым вырабы Мазырскай фабрыкі ў параўнанні з прадукцыяй аб'яднання «Беларуская мастацкая кераміка» вылучаюцца сваім уласным абліччам. Цікавыя, напрыклад, спробы спалучыць кераміку з лазой. Узорыстае перапляценне светлай лазы прыгожа спалучаецца з простымі выразнымі формамі керамічнага посуду цёмных адценняў. Можна адзначыць творчыя пошукі маладога майстра М. Васкоўскага ў галіне фігурнай пластыкі. На першым часе не ўсе яго творы (фігурныя сасуды, попельніцы, падсвечнікі і інш.) былі аднолькава цікавыя і арыгінальныя. У адных адчуваўся ўплыў івянецкай керамікі, у другіх — прафесійных майстроў. Наступныя работы ўжо сведчаць пра больш плённае засваенне традыцый народнага фігурнага посуду, творчую інтэрпрэтацыю іх у адпаведнасці з патрабаваннямі сучаснасці.

На пачатку 80-х гадоў М. Васкоўскі звярнуўся да пошукаў у галіне дробнай пластыкі. Яго творы, досыць складаныя і насычаныя па формах і дэкоры, не вызначаліся ні асаблівай арыгінальнасцю, ні творчым падыходам да традыцый народнай глінянай цацкі. Але майстар у хуткім часе здолеў выпрацаваць належны стыль. Вырабы сталі больш простыя і абагульненыя, кампактныя і выразныя.

Акрамя прадпрыемстваў мастацкай прамысловасці, прадаўжалі сваю дзейнасць некаторыя традыцыйныя ганчарныя цэнтры. Праўда, у большасці з іх засталося 1—2 ганчары, якія па-ранейшаму займаліся старажытным рамяством, але гэта былі, як правіла, лепшыя майстры. Прадаўжалася вытворчасць чорнаглянцаванай керамікі ў Пружанах (А. Такарэўскі) і Поразаве Свіслацкага раёна (І. і П. Шопікі), глазураванай — у Бабінавічах Лёзненскага раёна (А. Траяноўскі, М. Арэхаў), Гарадку (У. Татарыс), Гарадной Столін-

---

[12] Складанае становішча івянецкага промыслу неаднойчы было тэмай праблемных публікацый у друку (гл.: Сахута Я. Захаваць традыцыі промыслу // Літ. і мастацтва. 1985. 15 лют.; Ён жа: Проблемы ивенецкой фляндровки // Декор. искусство СССР. 1986. № 11).

232. А. Такарэўскі. Ганчарны посуд. 1970

скага раёна (А. Вячорка, П. Гмыр, І. Генбіцкі), Дарасіне Любанскага раёна (А. Навумовіч), гартаванай — у Ганевічах Клецкага раёна (Ф. Вашчыла) і інш.

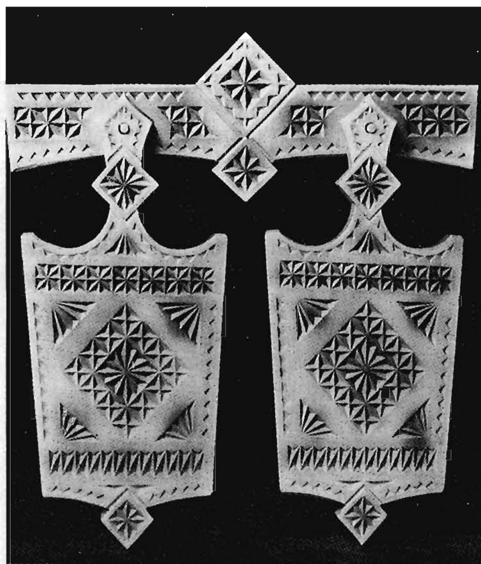
Агульная тэндэнцыя, характэрная для ўсіх традыцыйных ганчарных цэнтраў,— звужэнне асартыменту вырабаў і здрабненне формаў. Аднак у тых выпадках, калі ганчарныя вырабы выкарыстоўваліся не столькі для чыста утылітарных патрэб, колькі як мастацкія творы, ганчары дэманстравалі і высокі ўзровень майстэрства, і тонкі мастацкі густ. Гэтымі якасцямі вызначаецца, напрыклад, глазураваны, аздоблены ангобным роспісам посуд А. Траяноўскага, які прымаў удзел у многіх выстаўках народнага мастацтва. Дасканалыя формы і выразны геаметрычны дэкор уласцівы чорнаглянцаванай керамiцы А. Такарэўскага, які часта выконваў заказы Мастацкага фонду БССР, удзельнічаў у рэспубліканскіх, усесаюзных і замежных выстаўках. Аднак у цэлым дзейнасць традыцыйных ганчарных цэнтраў прадаўжала інтэнсіўна скарачацца. У канцы 70-х гадоў перасталі працаваць ганчары ў такіх калісьці буйных цэнтрах, як Крычаў, Дуброўна, Бабінавічы Лёзненскага, Благаўка Шклоўскага, Мір Карэліцкага раёнаў і інш.

З сярэдзіны 80-х гадоў у сувязі з ростам цікавасці да традыцыйнай культуры, прыняццем Закона аб індывідуальнай працоўнай дзейнасці (1986) намецілася прыкметная тэндэнцыя спачатку да стабілізацыі працэсу заняпаду, затым — і адраджэння традыцыйнага рамяства. Ганчарствам пачынаюць займацца маладыя майстры. Ганчарны посуд, дробная пластыка з'явіліся на выстаўках, кірмашах, у магазінах Мастацкага фонду БССР.

Як і ў ранейшы перыяд, **мастацкая апрацоўка дрэва** развіваецца пераважна ў напрамку стварэння рэчаў утылітарна-дэкаратыўнага характару і аб'ёмнай пластыкі. Але суадносіны гэтых двух відаў мастацкай разьбы прыкметна змяніліся: вядучае месца, асабліва ў сістэме мастацкай прамысловасці, пачынаюць займаць вырабы утылітарна-дэкаратыўнага характару, выкананыя па матывах традыцыйнага беларускага народнага начыння.

У 70-я гады майстры Магілёўскай, Слонімскай, Мінскай, Брэсцкай фабрык прапанавалі розныя драўляныя арнаментаваныя латкі, карцы, начоўкі, бочачкі, кухонныя дошкі. У іх выявілася новае разуменне сучаснымі майстрамі формаў і дэкору, тых задач, якія выконваюць гэтыя рэчы ў сучасным побыце. І хоць у некаторых выпадках назіраецца адыход ад традыцый, праяўляецца дызайнерская стылістыка, уплыў некаторых формаў і матываў мастацтва суседніх народаў, у цэлым напрамак развіцця дрэваапрацоўкі можна лічыць правільным і перспектыўным.

На многіх фабрыках мастацкіх вырабаў майстры выразаюць лыжкі. У параўнанні з традыцыйнымі гэтыя рэчы таксама пэўным чынам мадэрнізуюцца. Чарпакі бываюць круглыя



233. Кухонны набор. 1981. Полацкая фабрыка мастацкіх вырабаў

ці прадаўгаватыя, чаранок часам робіцца плоскім, на яго наносіцца нескладаны выпалены ці разьбяны арнамент. Аднак дакладныя, па-мастацку завершаныя вобразы сустракаюцца рэдка. Гэта ж можна сказаць і пра серыю дэкаратыўных кубкаў Аршанскай, Магілёўскай, Жлобінскай і некаторых іншых фабрык. Хоць падобныя формы ў беларускім народным побыце сустракаліся і раней (праўда, іх звычайна не арнаментавалі), аднак традыцыйныя ўзоры карцоў з разьбянымі ручкамі выглядаюць больш эфектна, і якраз яны маглі б быць асновай для творчых пошукаў сучасных майстроў.

У другой палове 70-х гадоў многія фабрыкі (Віцебская, Бабруйская, Мінская, Аршанская, Магілёўская, Полацкая і інш.) прапанавалі кухонныя дошкі і кухонныя наборы, арнаментаваныя разьбой, у асноўным трохгранна-выемчатай, геаметрычнага характару. Многія з гэтых дошак прыгожыя па форме і дэкоры з традыцыйных геаметрычных матываў. У апошні час майстры спрабуюць знайсці іншыя плоскасці, прыдатныя для разьбы. Ёсць удалыя ўзоры арнаментаваных кантэйнераў для хлеба, сальніц, камплектаў для прыправаў і іншых прадметаў кухоннага прызначэння.

Дастаткова рознабакова, асабліва ў першай палове 70-х гадоў, развівалася ў сучасных мастацкіх промыслах тачэнне з бярозы-чачоткі. Майстры точаць карандашніцы, попельніцы, гузікі, пудраніцы, вазачкі, шкатулкі і інш. Паверхня пакідаецца натуральнай пасля зняцця кары або дрэва шліфуюць, у выніку чаго выразна выяўляецца своеасаблівая, надзвычай прыгожая тэкстура. Праўда, у апошні час працэнт вырабаў з бярозы-чачоткі моцна знізіўся, майстры займаюцца пошукамі новых формаў вырабаў, новых сфер прымянення гэтага арыгінальнага, здаўна

234. А. Міхеенка. «Несцерка», «Партызан». 1982

235. В. Альшэўскі. Кампазіцыя «Вавёрка і заяц». 1982

пашыранага ў беларускім народным мастацтве матэрыялу.

Шмат выпускаецца точаных вырабаў і з іншых парод дрэва: вазачкі, карандашніцы, ступкі, сальнічкі, падстаўкі для яек, наборы для спецый і інш. На іх наносяць звычайныя паяскі, нескладаныя арнаментальныя матывы, аздабляюць выпальваннем, паколькі дрэва тут не мае ярка выяўленага малюнка.

Шырокае распаўсюджанне набыла такарная сувенірная цацка, якую галоўным чынам вырабляюць на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў. У большасці ўзораў, гумарыстычных па трактоўцы, адчуваецца народная аснова. Яны стваракоцца з дастатковым абагульненнем, без дробязнай дэталізацыі. Роспісы таксама досыць арганічныя і ўмоўныя.

Дыяпазон вобразаў сувенірнай такарнай цацкі дастаткова шырокі: ваўкі, зайцы, лісы, спевакі, танцоры, музыкі, спартсмены, нярэдка ствараюцца цэлыя жанравыя сцэнкі. У апошні час найбольшае пашырэнне набылі матрошкі з грушападобным тулавам. Паколькі для беларускага мастацтва гэты вобраз не традыцыйны, мастакі заняты пошукамі ў галіне стылю і матываў роспісу, што дазволіла б пазбягаць літаральнага пераймання. Дэтальнае азнаямленне з традыцыйным народным касцюмам Брэстчыны дало магчымасць «адзяваць» матрошак па мясцовых матывах, што надае ім пэўную своеасаблівасць.

Мастацкая апрацоўка металу ў сістэме мастацкай прамысловасці развівалася пераважна ў выглядзе чаканкі, якая ў 70-я гады набыла шырокае распаўсюджанне практычна на ўсіх фабрыках. У асноўным гэта былі дэкаратыўныя насценныя пано для ўпрыгожвання жылога інтэр'ера, на якіх у дэкаратыўным арнаментаваным стылі адлюстроўваліся птушкі, жывёлы, букеты, фігуры людзей, жанравыя сцэнкі. Якой-небудзь прыкметнай сувязі з традыцыямі тут не заўважалася, малюнкі часцей за ўсё ўяўлялі сабой салонныя кампазіцыі.

236. М. Васкоўскі. Дэкаратыўны сасуд «Зубр». 1985

У канцы 70-х гадоў, калі рынак аказаўся перанасычаны чаканенымі вырабамі і попыт на іх прыкметна знізіўся, майстры звярнуліся да твораў крыху іншага дэкаратыўнага напрамку. Часцей за ўсё гэта жанравыя кампазіцыі гумарыстычнага плана, якія трактуюць розныя сцэнкі з жыцця, фальклорныя матывы, літаратурныя сюжэты і інш. У малюнку няма ранейшай жорсткасці і схематызму. Хоць ён менш умоўны, больш рэалістычны, аднак прыгожыя прыёмы дэфармацыі дазваляюць пазбягаць натуралізму. Але ў пачатку 80-х гадоў чаканка ўвогуле перастала карыстацца попытам, і яе вытворчасць практычна спынілася.

Прыкметнае месца ў сучасным народным мастацтве і мастацкіх промыслах Беларусі займаюць **вырабы з саломы**: аплікацыя саломай па плоскай паверхні і аб'ёмная саламяная пластыка. Арганізаваныя яшчэ ў 60-я гады промыслы саломапляцення ў Брэсце і Магілёве хутка набылі шырокую папулярнасць і ўжо ў пачатку 70-х гадоў такія ж промыслы заявілі пра сябе ў Хойніках, Чачэрску, Верхнядзвінску, Мінску, а таксама пры Мастацкім фондзе БССР. Да шырокавядомых майстрых В. Гаўрылюк і К. Арцёменка далучыліся Т. Агафоненка, Л. Главацкая, Т. Паўлоўская, Л. Лось (Мінск), Э. Назаранка (Хойнікі), Л. Чумакова (Слонім), В. Тарасаў (Магілёў), Г. і Я. Саламянкі (Баранавічы) і інш. Аб'ёмная саламяная пластыка 70-х гадоў складае аснову ўсіх выставак народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў.

Па-ранейшаму вядучае месца ў галіне саломапляцення займала брэсцкая майстрыха В. Гаўрылюк (1904—1985). Яе творчасць апошняга дзесяцігоддзя вызначаецца сталасцю і высокім прафесіяналізмам. Творчыя адносіны да традыцый, здольнасць да імправізацыі дазволілі ёй стварыць шэраг арыгінальных вырабаў, як унікальных, так і прызначаных для масавай вытворчасці. Ужо ў пачатку 70-х гадоў майстрыха адмовілася ад этнаграфізму і падрабязнай дэталізацыі ў сваіх работах. Яе кампазіцыі вызначаюцца яркай вобразнасцю, багатай фантазіяй, творчым падыходам да традыцый, смелымі кампазіцыйнымі рашэннямі. З аднолькавым поспехам В. Гаўрылюк стварала аб'ёмныя кампазіцыі і анімалістычную пластыку, утылітарна-дэкаратыўныя вырабы і насценныя пано-аплікацыі.

237. В. Гаўрылюк. Жняя. 1979

З вялікім майстэрствам вырашала В. Гаўрылюк складаныя сюжэтныя кампазіцыі серыйнага і выставачнага характару: «Быт беларуса», «Вяселле», «Хлеб-соль», «Тройка», «На рынак», «Валы на ворыве» і інш. У работах выяўляецца не толькі дасканалае веданне трыдыцыйнага побыту, тонкая назіральнасць, але і ўменне вырашыць складаныя сюжэты сродкамі аднаго і таго ж матэрыялу. Асабліва часта звярталася майстрыха да кампазіцыі «Хлеб-соль», якая стала найбольш папулярным сувенірам і характэрным экспанатам, які звычайна адкрывае экспазіцыі выставак. Велічная фігура жанчыны ў нацыянальным касцюме з ручніком і хлебам-соллю ў руках стала своеасаблівым сімвалам. Для ўзмацнення дэкору і ўзбагачэння вобраза В. Гаўрылюк далікатна ўводзіла анілінавую падфарбоўку і каляровыя ніткі, традыцыйныя тэхнікі пляцення дапаўняла ручным саламяным ткацтвам.

Часта звярталася В. Гаўрылюк да анімалістычнай тэматыкі. Яе пеўні, коні, буслы, паўліны значна адрозніваюцца ад традыцыйнай саламянай пластыкі з простымі прыёмамі пляцення і абагульненымі статычнымі формамі. Майстрыха знаходзіла і смела выкарыстоўвала новыя тэхнікі пляцення, вар'іравала традыцыйныя, дасягаючы значнай дэкаратыўнасці і вобразнасці. Яе творы паклалі пачатак цэламу напрамку ў сучасным беларускім саломапляценні.

У творчым актыве В. Гаўрылюк — шматлікія вырабы утылітарна-дэкаратыўнага характару: шкатулкі, хлебніцы, кошычкі, сумкі. Майстрыха ўмела перапрацоўвала традыцыйныя формы вырабаў у адпаведнасці з сучаснымі патрабаваннямі, узбагаціла іх дэкаратыўны бок, адначасова захоўваючы характэрны нацыянальны каларыт. У жаночых сумках акрамя традыцыйных відаў пляцення яна прымяніла ручное саламянае ткацтва, увяла каляровыя ніткі, лён, скуру, дрэва. Умелае спалучэнне гэтых матэрыялаў, арыгінальная сучасная форма забяспечылі саламяным сумкам пастаянны попыт. Праўда, у сярэдзіне 70-х гадоў на яго паўплываў адпаведны напрамак моды, часова сумкі былі зняты з вытворчасці, але ў пачатку 80-х гадоў заўважаецца новы рост цікавасці да іх. Майстрыха зноў стварае серыю арыгінальных, сучасных рэчаў.

На Магілёўскай фабрыцы мастацкіх вырабаў традыцыі саломапляцення прадаўжае К. Арцёменка. Яе творчасць вызначае яркае творчае мысленне, свабоднае валоданне матэрыялам і тэхнікай пляцення. Многімі сваімі рысамі яна блізкая да творчасці В. Гаўрылюк. Гэта тлумачыцца як агульнасцю традыцый, на якія абапіраюцца майстрыхі, так і пастаяннымі творчымі кантактамі. У той жа час работы К. Арцёменка маюць і пэўныя адрозненні. Яна смялей выкарыстоўвае дасягненні прафесійнага мастацтва, яе работы больш дынамічныя, сюжэты, як правіла, сучасныя: «Ураджай», «Хлеб-соль», «Жніво», «Звеннявая», «Загад». Так, у апошнім творы адчуваецца яўны ўплыў жывапісных і скульптурных твораў прафесійных мастакоў, але майстрыха здолела па-свойму, у новым матэрыяле перадаць досыць складаную сцэну развітання. Дынамічны паварот фігуркі каня, псіхалагічна дакладныя вобразы юнака і дзяўчыны сведчаць пра адмаўленне яе ад сухіх статычных формаў, характэрных для некаторых ранейшых работ К. Арцёменка. Імправізацыйны падыход, ярка выяўленая дэкаратыўнасць, дынаміка ўласцівы цыклу твораў, прысвечаных жанчыне-працаўніцы. Акрамя саломы майстрыха шырока ўжывае каляровыя ніткі, точаныя драўляныя загатоўкі з падфарбоўкай, нават штучныя матэрыялы, умелы падбор і далікатнае скарыстанне якіх не супярэчыць агульнаму характару кампазіцый. Адзін з найбольш выразных твораў гэтай серыі — трохфігурная кампа-

зіцыя «Ураджай», да якой майстрыха звяртаецца часта. Гэта пераважна выставачныя работы, часам да паўметра ў вышыню, якія адлюстроўваюць трох жанчын на агульнай падстаўцы, што трымаюць у руках снапы жыта, ільну, бохан хлеба. Дэкаратыўнасць фігур дасягаецца кантрастным спалучэннем дробнага зубчастага ўзору пляцёнак, што імітуюць тканы і вышываны ўзор, з гладкім рэльефам касцюмаў.

У 1976—1977 гг. К. Арцёменка выканала серыю работ анімалістычнага характару: «Зубр», «Певень», «Дзік», «Ліса», «Мядзведзь» і інш. Узмоцненую дэкаратыўнасць творам надае характэрны мастацкі прыём — здрабненне доўгіх пучкоў саломы, якія хаатычна тырчаць ва ўсе бакі ці ў пэўным парадку ўкладзены на тулаве. Жывёлы нейкія ўскалмачаныя, натапыраныя, і ў многіх фігурках (зубра, мядзведзя) такі мастацкі прыём досыць дакладна адпавядае вобразу. Вузкая вітая пляцёнка выразна кантрастуе на гэтым фоне, надае творам дэкаратыўнасць. У многіх фігурках адчуваецца пэўны ўплыў кніжных ілюстрацый, мультфільмаў: мядзведзь гуляе ў хакей, певень ідзе на рынак і інш. Аднак творчыя адносіны да вядомых сюжэтаў не даюць падстаў адносіць гэтыя работы ў разрад пераймальніцкіх.

К. Арцёменка падрыхтавала на Магілёўскай фабрыцы шмат майстроў, якія творча прадаўжаюць традыцыі мясцовага саломапляцення. Асабліва вызначаюцца работы В. Тарасава і Л. Фамінавай. У творчасці іх заўважаецца яўнае наследаванне майстэрства К. Арцёменка, але адчуваецца і ўласны стыль, індывідуальны почырк, што праяўляецца ў большай свабодзе і артыстызме імправізацыі, дынамізме і экспрэсіі кампазіцыі, смелым увядзенні бяросты, каляровых нітак, ільну. Творы Л. Фамінавай («Песняры», «Пралля», «Балерына») вызначаюцца характэрным тэхналагічным прыёмам: асноўны аб'ём будуецца з прашытага саламянага «палатна», што дазваляе свабодна вар'іраваць формы, дабівацца выразнасці і дэкаратыўнасці твораў. В. Тарасаў ставарае аднафігурныя кампазіцыі для масавага тыражыравання («Салістка», «Гітарыст», «Скрыпач», «Лыжнік»), аздобленыя бяростай. Праўда, часам яе прымяненне бывае празмерным, што зніжае мастацкія якасці асноўнага матэрыялу, затушоўвае яго прыгажосць.

Своеасаблівы напрамак у саломапляценні выпрацаваўся на Хойніцкай фабрыцы мастацкіх вырабаў. Мастак фабрыкі Э. Назаранка распрацавала цэлую серыю насценных масак-пано: «Сава», «Кажан», «Зубр», «Казёл», «Ліса» і інш. Гэта новая, цалкам сучасная з'ява ў мастацтве саломапляцення, хоць развілася яна на аснове трыдыцыйных тэхнік выканання з выкарыстаннем вітой пляцёнкі і пляцення «ў зубчыкі». Асновай вырабу служыць выразаны з кардону стылізаваны сілуэт жывёлы, на які ў пэўным парадку наклейваюцца саламяныя сцябліны і па контурах прашываюцца ніткамі. Дэталі падкрэсліваюцца плецёнымі стужкамі, скуранымі ўстаўкамі, металічнымі гузікамі. Выкарыстоўвае майстрыха і новыя віды саламянага дэкору: коса зрэзаныя сцяблінкі саломы, шчыльна ўмацаваныя на аснове, нагадваюць пер'е птушак ці поўсць жывёлы, адначасова ствараючы характэрны арнаментальны малюнак.

У 70—80-я гады шырокую вядомасць набыла творчасць мінчанак Т. Агафоненка, Л. Главацкай, Т. Паўлоўскай, Л. Лось, якія ўзнялі мастацтва саломапляцення на новую вышыню. Іх работы ўражваюць незвычайным дэкаратыўным багаццем, віртуознасцю выканання, жанравай разнастайнасцю, творчай своеасаблівасцю.

Асноўная тэматыка творчасці Т. Агафоненка (дачкі В. Гаўрылюк) — анімалістыка. На першым часе стылістыка яе работ складвалася

238. Т. Агафоненка. Калядніκі. 1979

пад яўным уплывам творчасці маці і іншых майстроў саломапляцення. Але хутка яна выпрацавала ўласную арыгінальную стылістыку, якая значна ўзбагаціла дэкаратыўны бок твораў. Тулавы фігурак майстрыха суцэльна пакрывае своеасаблівай «луской» з саломінак ці абкручвае плячёнкай «у зубчыкі», і гэта з'яўляецца не толькі імітацыяй поўсці ці пер'я, але і стварае арыгінальны дэкаратыўны эфект. Яе кароўкі, козлікі, баранчыкі, конікі, пеўні, паўліны нагадваюць казачныя персанажы, у іх пышныя, хвалістая закручаныя хвасты і грывы, крутыя рогі, прысадзістая, устойлівая пастава і нават нейкі рахманы, дабрадушны выраз.

Т. Агафоненка спрабуе выйсці за рамкі камернасці, звяртаючыся да задач манументальна-дэкаратыўнага характару. Так, для Музея беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах яна выканала трохфігурную кампазіцыю «Калядніκі», якая ўражвае не толькі памерамі (у натуральны чалавечы рост), але і незвычайным багаццем і разнастайнасцю тэхнік і прыёмаў пляцення.

Блізкая па характары і творчасць Л. Главацкай, якая таксама аддае перавагу анімалістыцы. Прымяняючы новыя віды дэкору (розныя зрэзы саломінак, спіралькі, петлі, драбленне), майстрыха дабіваецца арнаментальнай разнастайнасці і своеасаблівай каларыстычнай паліфаніі, хоць у цэлым яе работы больш статычныя, чым у Т. Агафоненка. Асабліва характэрныя і найбольш любімыя сюжэты Л. Главацкай — алені. Іх рогі нагадваюць незвычайнае галіністае дрэва, вырашанае простым і арыгінальным мастацкім прыёмам — злучэннем кароценькіх сцяблінак, нарэзаных так, што іх канцы прыпадаюць на каленцы з вузельчыкамі-патаўшчэннямі. Веерападобныя хвасты пеўняў і паўлінаў аздоблены зігзагападобнымі плячёнкамі, лапкі нагадваюць шматканцовую зорку.

Удалым спалучэннем саломы з іншымі раслліннымі матэрыяламі вызначаюцца анімалістычныя работы Т. Паўлоўскай. Навыкі рамяства яна ўнаследавала ад маці (Т. Агафоненка) і бабкі (В. Гаўрылюк), і на пачатковым этапе яе творчасці адчуваецца яўны ўплыў вядомых майстрых. Выпрацоўка ўласнага стылю звязана з шырокім выкарыстаннем чароту, сітніку, палявых траў (ціма-

239. Л. Главацкая. Алень і птушкі. 1980

феeўкі, канапелек). Спалучэнне розных па фактуры і колеравых адценнях матэрыялаў стварае яркі дэкаратыўны вобраз, вытрыманы ў адзінай каларыстычнай жоўта-зеленаватай гаме.

На прыкладзе дынастыі саломапляцельшчыц (В. Гаўрылюк, Т. Агафоненка, Т. Паўлоўскай) можна прасачыць тыя змены, якія выразна выявіліся на працягу 70—80-х гадоў у характары сучаснага мастацкага саломапляцення: ад нескладаных, невялікіх па памерах, у большасці выпадкаў статычных, дэкаратыўна стрыманых фігурак да жанрава разнастайных, дынамічных, арнаментальна-вытанчаных, часта манументальных кампазіцый. Два-тры нескладаныя традыцыйныя прыёмы пляцення дапоўніліся дзесяткамі новых, што дазволіла дабіцца ад простага шырокадаступнага матэрыялу незвычайнага арнаментальнага багацця і дэкаратыўнасці.

У стварэнні саламяных вырабаў утылітарна-дэкаратыўнага характару ў апошнія дзесяцігоддзі несумненнае першынство належыць майстрам з Баранавіч Г. і Я. Саламянкам. З самага дзяцінства добра знаёмыя з традыцыямі саломапляцення, надзеленыя здольнасцю да імправізацыі, майстры ўзнялі мастацтва саломапляцення на новы ўзровень, які на першы погляд не мае агульных рыс з традыцыйным. Тым не менш іх сувязь прасочваецца як у агульным характары вырабаў, так і ў выкарыстанні традыцыйных тэхнік пляцення. Па сутнасці майстры карыстаюцца толькі традыцыйнай вітой пляцёнкай, шахматным перапляценнем і іншымі здаўна вядомымі тэхнікамі, але давялі іх да такой ювелірнай вытанчанасці і дасканаласці, што ў работах не адчуваецца якой-небудзь архаікі ці пераймальніцтва старых здабыткаў. Яны глядзяцца надзвычай пасучаснаму. На першым часе, калі Г. і Я. Саламянкі супрацоўнічалі са Слонімскай і Баранавіцкай фабрыкамі мастацкіх вырабаў, яны не выходзілі за рамкі стварэння дробных рэчаў — шкатулак, пудраніц, цукерачніц, кошычкаў. Аднак гэта не задавальняла майстроў, стрымлівала іх творчыя магчымасці. Супрацоўніцтва з Мастацкім фондам БССР дало новы штуршок для пошукаў, дазволіла як след разгарнуцца здольнасцям Г. і Я. Саламянак. Ад кошыкаў, сумак, латкоў, шкатулак, дасканалых па форме і вытанчаных па выкананні, майстры пераходзяць да буйнапамерных камплектаў, якія арганічна ўключаюцца ў сучасны інтэр'ер.

Шырокавядомы промысел аплікацыі саломай па дрэве ў Жлобіне асвойвае ў 70-я гады новыя формы і прыёмы дэкору. Попыт на традыцыйныя куфэркі і шкатулкі знізіўся, патрэбны былі новыя знаходкі. Адзін з напрамкаў пошукаў — адмаўленне ад устарэлых формаў і залішняй паліхроміі. Знікаюць розныя выступы і выпукласці, надуманыя падстаўкі, вырабы набываюць лаканічныя абцякальныя абрысы. Максімальна выяўляецца натуральная прыгажосць саломы, для ўзбагачэння колеравай палітры яна прыпальваецца электрапрасам, што дае разнастайныя адценні — ад залаціста-жоўтага да карычневага. Своеасаблівая каларыстыка ствараецца і размяшчэннем саломінак пад розным вуглом. Падфарбаваная салома ўводзіцца вельмі далікатна. Арнаментальна-дэкаратыўныя матывы дапаўняюцца вобразамі жывёл, птушак, чалавека, савецкай сімволікі, надпісаў, пашыраюцца таксама сюжэтна-тэматычныя кампазіцыі.

Адначасова вядуцца пошукі і па шляху абнаўлення асартыменту. Акрамя куфэркаў і шкатулак фабрыка пачала выпускаць прывітальныя адрасы, падстаўкі пад календары, а ў пачатку 80-х гадоў былі распрацаваны ўзоры кухонных камплектаў, сальніц, кантэйнераў для хлеба і інш. З'яўленне гэтых вырабаў звязана з

240. Куфэрак. 1984. Брэсцкая фабрыка сувеніраў

папаўненнем калектыву фабрыкі маладымі таленавітымі мастакамі: Т. Аляксеевай, Г. Маставой, З. Паплаўскай. Яны актыўна прадаўжаюць і развіваюць распачатыя В. Котавым пошукі ў стварэнні насценных дэкаратыўных пано сюжэтна-тэматычнага характару, якія займаюць сёння значны працэнт у прадукцыі фабрыкі. Дыяпазон сюжэтаў пано досыць шырокі: памятныя даты, архітэктурныя помнікі, казачныя і фальклорныя вобразы, бытавыя сцэнкі. Мастакі адмовіліся ад знарочыстай геаметрызацыі і драблення, характэрных для 60-х гадоў. Шчыльна запоўненыя, мякка абмаляваныя масы спалучаюцца з дробнымі арнаментальнымі дэталямі, якія пазбаўляюць кампазіцыі статычнасці і замкнёнасці.

Вытворчасць мастацкіх вырабаў у тэхніцы аплікацыі саломай па дрэве наладжана і на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў. Брэсцкія майстры (Я. Люблеў, В. Панамароў, Ю. Развадоўскі) змаглі выпрацаваць свой стыль аплікацыі, што дазваляе адрозніваць яе ад жлобінскай. Калі жлобінскія майстры распрацоўваюць дробнаўзорысты арнамент накшталт тканага, то дэкор на вырабах з Брэста нагадвае своеасаблівае крышталічнае ззянне, якое асабліва эфектна глядзіцца на талерках, шкатулках, пудраніцах і іншых вырабах круглай формы, пераважных у прадукцыі фабрыкі. Творчае пераасэнсаванне традыцыйнага дэкору, актыўнае ўвядзенне савецкай сімволікі характэрна для работ Я. Люблева, які аддае перавагу точаным круглым формам вырабаў. Так, у кампазіцыі «30 год вызвалення БССР» цэнтральным матывам з'яўляецца герб БССР, арганічна ўключаны ў геаметрычны арнамент. Гэты ж прыём скарыстаны і ў камплекце шкатулак да 60-годдзя ўтварэння СССР, тэматычныя эмблемы і сімвалы — у серыі шкатулак да Алімпіяды-80 у Маскве. Звяртаецца мастак і да тэмы вайны, але часамі кампазіцыі бываюць перагружаныя дэкорам.

У пачатку 70-х гадоў узоры для Жлобінскай і Брэсцкай фабрык пачалі распрацоўваць таксама мастакі інстытута «Белмясцпрампраект» А. Лебедзеў, Н. Гурло, В. Крывашэева. Яны смела вар'іруюць традыцыйную арнаментыку, актыўна ўключаюць савецкую эмблематыку, аддаюць перавагу сюжэтна-тэматычным кампазіцыям. Шкатулкі, пано, талеркі сувенірнага і падарункавага характару «Хатынь», «У. Ленін», «Курган Славы» (А. Лебедзеў), «Свята Купалы», «Партызаны — беларускія сыны» (Н. Гурло) у цэлым вызначаюцца ўдалым кампазіцыйным вырашэннем, творчым падыходам да традыцый, сучасным гучаннем. Аднак нельга не адзначыць пэўны эклектызм іх твораў, перанасычанасць арнаментам, яго разнароднасць, кампазіцыйную складанасць.

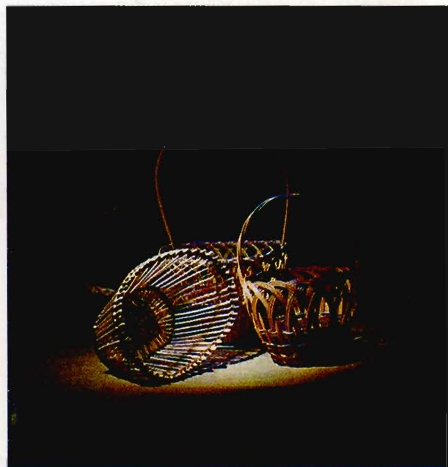
У цэлым жа вырабы з саломы 70-х — пачатку 80-х гадоў, асабліва аб'ёмная пластыка — адна з самых яркіх з'яў сучаснага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва рэспублікі.

У канцы 70-х гадоў майстры Бешанковіцкай фабрыкі мастацкіх вырабаў Л. Берасцень і С. Багдановіч прапанавалі арыгінальную апліка-

цыю бяростай па дрэве. Яны ўмела абыгралі спалучэнне бяросты розных адценняў — ад залаціста-белай да карычняватай, адмовіліся ад жорсткай геаметрызацыі формаў, надалі ім плаўныя крывалінейныя абрысы. Раслінныя, кветкавыя, зааморфныя матывы арганічна кампануюцца ў круглых і прамавугольных плоскасцях. Цёплыя пяшчотныя адценні бяросты, плаўныя мяккія абрысы, прадуманая кампазіцыя ствараюць прыемнае ўражанне.

У канцы 60-х гадоў на Гродзенскай, Мазырскай і Гомельскай фабрыках мастацкіх вырабаў быў арганізаваны промысел па пляценню з лазы. Заснавальнікамі яго былі мясцовыя народныя майстры Н. Ліцюк (Гродна), Ф. Шкваркоў (Гомель), В. Карніенка (Мазыр), якія ўжо ў пачатку 70-х гадоў падрыхтавалі цэлы атрад добра вядомых сёння пляцельшчыкаў, сярод якіх І. Клыч,

241. Карзінка і фруктоўніца. 1980



П. Сілакова, С. Прышчэп, А. Гарбарчук, М. Протчанка, Г. Галабурда, В. Драчылоўская і інш. Развіццё промыслу пайшло ў асноўным па адным напрамку — стварэнне на аснове традыцыйных формаў адпаведных сучаснасці рэчаў утылітарна-дэкаратыўнага характару: хлебніц, фруктоўніц, падносаў, кошыкаў, цукерачніц, сумак. На першым часе ўжывалася тонкая, ачышчаная ад кары лаза, часам для стварэння дэкаратыўнага эфекту яе чаргавалі з таніраванай у больш цёмны колер. Вырашэнні ў большасці выпадкаў прадуманыя, прыгожыя, сучасныя, і ў той жа час досыць выразна вызначаюцца даўнія традыцыі гэтага пашыранага віду народнага мастацтва. Майстры значна ўзбагацілі асартымент і формы вырабаў, да традыцыйных тэхнік пляцення дадалі новыя: вяровачкай, ланцужком, у 4 і 5 прутоў і інш. Традыцыйныя бытавыя формы, не страціўшы сваіх утылітарных функцый, значна змяніліся ў дэкаратыўных адносінах і выконваюць у сучасным інтэр'еры як практычныя, так і мастацкія функцыі.

Хоць развіццё промыслу лозапляцення на фабрыках ішло практычна ў адным напрамку, з часам выпрацаваліся пэўныя мясцовыя адрозненні. Гродзенскія майстры аддаюць перавагу вырабам з глухімі сценкамі суцэльнага пляцення. Просты ўзор перапляцення перабіваецца складанымі па малюнку рэбрамі, верх вырашаны ў выглядзе своеасаблівых мяккіх наплываў. Вырабы Мазырскай фабрыкі вызначаюцца ярка выяўленай дэкаратыўнасцю, ажурным малюнкам сценак, якія зверху заканчваюцца ці лёгкім дугападобным узорам, ці зубчастым сілуэтам зрэзаных канцоў. Работы гомельскіх майстроў больш шчыльныя па пляценні, знешне крыху масіўныя.

З сярэдзіны 70-х гадоў асартымент вырабаў становіцца больш разнастайным, актыўна вядуцца пошукі выхаду з кола традыцыйна-вобразных рашэнняў, стварэння рэчаў зусім новых па сваіх функцыях. Лаза актыўна выкарыстоўваецца для афармлення люстэркаў, таршэраў, свяцільнікаў, падставак для кветак і інш. Мазырскія майстры прапанава-

лі арыгінальнае і досыць удалае спалучэнне лазы з керамікай.

На жаль, ужо ў канцы 70-х гадоў агульнай праблемай для фабрык стаў недахоп натуральнага матэрыялу. Усё часцей лазу пачалі спалучаць з пластыкам, што далёка не заўсёды давала належныя вынікі. Спробы ўжываць пластык зялёнага, сіняга і іншых яркіх колераў прыводзілі да яўнага дысанансу. Як паказала практыка, найбольш прымальныя варыянты дае прымяненне пластыка светла-карычневых адценняў. Рознахарактарныя матэрыялы больш-менш удала спалучаюцца між сабой. І ўсё ж гэта яўны крок назад, што ўсведамляюць і майстры фабрык, якія адзіным выхадам з такога становішча лічаць закладку плантацый лазы.

Пашырэнне сістэмы мастацкіх промыслаў, арганізаваных на дзяржаўнай аснове ў выглядзе фабрык мастацкіх вырабаў, паставіла на парадак дня пытанне каардынацыі іх творчай, мастацкай дзейнасці. Для дапамогі фабрыкам мастацкіх вырабаў у стварэнні ўзораў мастацкай прадукцыі з 1976 г. пачала працаваць навукова-даследчая мастацка-эксперыментальная лабараторыя Упраўлення мастацкай прамысловасці Міністэрства мясцовай прамысловасці БССР (НДМЭЛ). Пэўны час дзейнасць лабараторыі не аказвала прыкметнага ўплыву на мастацкія промыслы, пакуль яе мастакі не заняліся грунтоўным вывучэннем традыцый беларускага народнага мастацтва. Так, у 1980—1985 гг. былі праведзены комплексныя экспедыцыі па ўсіх рэгіёнах Беларусі. У выніку быў створаны шэраг узораў мастацкіх вырабаў, якія вызначаюцца сучасным гучаннем, яркай своеасаблівасцю і прыкметнай сувяззю з традыцыямі.

Асабліва трэба адзначыць калекцыі адзення (мастакі С. Паўловіч, Л. Тарасава), выкананыя па матывах народнай вопраткі розных рэгіёнаў. Гэта камплекты сучаснай трыкатажнай вопраткі featured розн назначэння: будзённай, святочнай, спартыўнай. Адны камплекты касцюмаў зроблены як перайманне народных (зразумела, з улікам сучасных патрабаванняў), другія ўяўляюць хутчэй вобраз, заснаваны на ўражаннях ад вывучэння народных традыцый. Касцюмы вызначаюцца зручнасцю, практычнасцю і адначасова досыць характэрным каларытам, у якім адчуваюцца яўныя або апасродкаваныя аналогіі з традыцыйным народным адзеннем пэўнага рэгіёна. Гэтыя ж якасці ўласцівы і многім іншым узорам лабараторыі, у якіх выкарыстаны роспіс, тачэнне, разьба, пляценне і інш.

Такім чынам, традыцыйнае народнае мастацтва і мастацкія промыслы 70-х — пачатку 80-х гадоў прадаўжалі сваё развіццё ў напрамку павышэння дэкаратыўнасці і ў большасці выпадкаў скарыстоўваюцца ў якасці мастацкіх рэчаў для аздаблення сучаснага інтэр'ера, у першую чаргу гарадскога. Некаторыя віды бытуюць і ў традыцыйным асяроддзі.

Патрэбу ў вырабах утылітарна-дэкаратыўнага, мастацкага і сувенірнага характару задавальняюць галоўным чынам мастацкія промыслы, арганізаваныя ў фабрыкі мастацкіх вырабаў. Іх прадукцыя падраздзяляецца на некалькі розных груп, сярод якіх можна выдзеліць дзве асноўныя: узоры традыцыйнага народнага мастацтва і вырабы, створаныя па матывах народнага мастацтва.

Прафесійнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва становіцца арэнай наватарскіх пошукаў у галіне пластычных мастацтваў. Для яго характэрна сціранне відавых граней, імкненне да станкавізацыі. Расце цікавасць да выяўленчай метафары і ў цэлым да мовы выяўленчага мастацтва, назіраецца імкненне да сінтэзу бытавога, прадметнага асяроддзя з сучаснай архітэктурай, паглыбляюцца сувязі дэкаратыўнага мастацтва з іншымі відамі творчасці.

ЛІТАРАТУРА

АГУЛЬНЫ РАЗДЗЕЛ

Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии. Мн., 1957.

Архитектура Советской Белоруссии. М., 1973.

Белогорцев И. Д., Гурин И. И., Кустанович С. М. Развитие городов Белоруссии. Мн., 1967.

Белорусское искусство: Библиограф. справочник. Вып. 1: Изобразительное искусство. Живопись. Мн., 1965.

Белорусская ССР: Культура, литература, искусство. Мн., 1977.

Белорусская ССР: Образование, наука, культура. Мн., 1980.

Белорусская ССР: Статус. Достижения. Развитие. Мн., 1989.

Брэст. Мн., 1978.

Ванслов В. Содержание и форма в искусстве. М., 1956.

Віцебск. Мн., 1977.

Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1985.

Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1975. Т. 12. Кн. 1: Архитектура СССР 1917—1970; М., 1977. Т. 12. Кн. 2; Архитектура зарубежных социалистических стран.

Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1965. Т. 6: Искусство XX века.

Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мн., 1975. Т. 5.

Глебка П. Ф. Пытанні гісторыі, філалогіі і мастацтва: Зб. арт./ Склад. Н. І. Глебка і К. А. Цвірка. Мн., 1975.

Гомель. Мн., 1972.

Заславский Е. Л. Общественные центры районных населенных мест БССР. М., 1963.

Дзяржаўны мастацкі музей БССР [Альбом] / Склад. П. М. Герасімовіч, І. А. Рэсіна. Мн., 1979.

Евтух В. Г. Величественные планы капитального строительства // Строительство и архитектура Белоруссии. 1981. № 1. С. 1—3.

История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1977. Т. 8; М., 1979. Т. 9.

История русского искусства: В 13 т. / Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1961. Т. 12.

Кабанов П. И. История культурной революции в СССР. М., 1972.

Мастацтва Савецкай Беларусі: Зб. дакументаў і матэрыялаў: У 2 т. Мн., 1986. Т. 2: 1941—1965 гг.

Минск — город-герой. Мн., 1976.

Народное образование в СССР: Сб. документов 1917—1973 гг. М., 1974.

Новые города Белоруссии. Мн., 1986.

О партийной и советской печати: Сб. документов. М., 1954.

Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960.

Очерки современного советского искусства. М., 1975.

Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1984.

Савостьянов И. И. Эстетическая природа советского изобразительного искусства. М., 1983.

Смирнов В. Современный портрет. М., 1964.

Советское изобразительное искусство: Живопись. Скульптура. Графика. М., 1962.

Сычева А. В. Охрана природы и архитектура. Градостроительные аспекты рационального использования ландшафта Белоруссии. Мн., 1978.

Темирбаев К. М., Украинцев В. В. Очерки истории советской культуры. М., 1980.

Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1974.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Аникин В. И. Жилой район крупного города: Опыт Белоруссии. Мн., 1987.

Архитектура и эмоциональный мир человека. М., 1985.

Архитектура Советской Белоруссии. М., 1986.

Архитектура Страны Советов. 1917—1977. М., 1978.

Бархин Г. М. Город. 1945—1970: Практика, проекты, теория. М., 1974.

Белогорцев И. Д. Некоторые вопросы белорусской архитектуры // Строительство и архитектура Белоруссии. 1963. № 2. С. 11—12.

Белогорцев И. Д. Развитие городов Белоруссии. Мн., 1967.

Благоустройство и озеленение сельских населенных пунктов. Мн., 1980.

Воинов А. А. История архитектуры Белоруссии (Советский период). Мн., 1975.

Воинов А. А., Самбук С. Ф. Дом правительства Белорусской ССР. Мн., 1975.

Градостроительство СССР за 50 лет. М., 1967.

Гражданское строительство и архитектура Белорусской ССР. Мн., 1968.

Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.

Емельянов В. Н. Архитектурно-планировочная организация сельских населенных мест Белоруссии. Мн., 1984.

Кацер М. С. Белорусская архитектура: Ист. очерк. Мн., 1956.

Кищик Ю. И. Традиции и проблемы силуэта города // Строительство и архитектура Белоруссии. 1975. № 3. С. 34—37.

Король В. А. Архитектурный облик будущего Минска. Мн., 1953.

Косенков Ю. Освоение наследия как средство гуманизации архитектурной среды // Архитектура СССР. 1978. № 4. С. 46—51.

Микрорайоны Белоруссии: Сб. ст. Мн., 1963.
Потапов Л. С. Силуэт Минска. Мн., 1980.
Швидковский О. А. Синтез искусств в современной советской архитектуре. М., 1972.
Яралов Ю. С. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., 1971.

ЖЫВАПІС

Акимова И. Г. Советская жанровая живопись. М., 1962.
Аладава А. В. Павел Нікіфаравіч Гаўрыленка. Мн., 1963.
Аладова Е. В. Иван Осипович Ахремчик. М., 1960.
Аладова Е. В. Народный художник БССР В. К. Цвирко. Мн., 1963.
Арава Э. В. Яўгеній Красоўскі. Мн., 1983.
Бадзін Р. Г. Натан Майсеевіч Воранаў. Мн., 1979.
Беларускі пейзажны жывапіс [Альбом] / Склад. і аўт. тэксту Р. Ф. Шаура. Мн., 1981.
Беларускія мастакі пра Вялікую Айчынную вайну [Альбом] / Аўт. тэксту і склад. М. І. Ганчароў. Мн., 1985.
Бойка У. А. Беларуская палітра дваццатага стагоддзя: Эцюды. Мн., 1976.
Бойка У. А. Мастак і сучаснасць: Зб. арт. Мн., 1975.
Бяспалы А. А. Сяргей Каткоў. Мн., 1985.
Выяўленчае мастацтва Беларусі: Зб. арт. / Склад. Л. М. Дробаў. Мн., 1971.
Выяўленчае мастацтва Беларусі: Зб. арт. / Склад. В. Ф. Шматаў. Мн., 1981.
Ганчароў М. І. К. М. Касмачоў. Мн., 1970.
Гаранская Т. Г. Іван Міхайлавіч Пратасеня. Мн., 1986.
Дарский Э. Н. Владимир Стельмашонок. М., 1983.
Дробаў Л. М. Акім Міхайлавіч Шаўчэнка. Мн., 1980.
Дробаў Л. М. Аляксандр Пятровіч Мазалёў. Мн., 1976.
Дробаў Л. М. Антон Бархаткоў. Мн., 1988.
Дробаў Л. М. Мастацтва Беларускай ССР. Л., 1983.
Дробов Л. Н. Великая Отечественная война в произведениях белорусской живописи. Мн., 1987.
Дробов Л. Н. Живопись Советской Белоруссии (1917—1975 гг.). Мн., 1979.
Зименко В. И. Советская историческая живопись. М., 1970.
Карнач П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР. Мн., 1973.
Карнач П. А. Евгений Чемодуров. Мн., 1984.
Карнач П. А. Мастацтва беларускіх дэкаратараў. Мн., 1989.
Карнач П. А. П. В. Масленікаў. Мн., 1973.
Карнач П. А. С. Ф. Нікалаеў. Мн., 1970.
Карачун Ю. А. Евгений Зайцев. Мн., 1988.
Кацар М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. Мн., 1956.
Коваленко О. С. Монументальное искусство Советской Белоруссии. Мн., 1987.
Крапак Б. А. Віктар Іванавіч Вярсоцкі. Мн., 1981.
Крапак Б. А. Іван Васільевіч Пушко. Мн., 1983.
Крапак Б. А. Леанід Шчамялёў. Мн., 1981.
Крапак Б. А. Мастацкі летапіс рэспублікі. Мн., 1974.
Крепак Б. А. Виталий Цвирко. Мн., 1985.
Кузьмичев А. П. В. И. Сахненко. Мн., 1984.
Лейтман Ф. Уладзімір Мікалаевіч Кудрэвіч. Мн., 1958.
Масленікаў П. В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс. Мн., 1962.
Мисюк А. Е. Белорусская советская портретная живопись. Мн., 1986.
Назімава І. В. Міхаіл Андрэевіч Савіцкі. Мн., 1973.
Никифоров Б. М. Советское изобразительное искусство: Жанровая живопись. М., 1961.
Осмоловский Ю. Самая чистая радость. М., 1980.
Плетнева Г. В. Современная советская живопись. М., 1970.
Пугачова Э. М. Васілій Сумараў. Мн., 1988.
Пугачева Э. Н. Михаил Савицкий. Мн., 1982.
Сакалоў У. Ф. Іван Васільевіч Карасёў. Мн., 1981.
Салавей Л. Ф. Раіса Уладзіміраўна Кудрэвіч. Мн., 1974.
Часнова Р. П. Уладзімір Стальмашонак. Мн., 1983.
Шаура Р. Ф. Гаўрыіл Харытонавіч Вашчанка. Мн., 1978.
Шаура Р. Ф. Леанід Дударанка. Мн., 1984.
Шныпаркоў А. М. Іван Нічыпаравіч Стасевіч. Мн., 1985.
Элентух І. Б. Анатоль Дзям'янавіч Шыбнёў. Мн., 1978.
Якуб Колас у творчасці мастакоў [Альбом] / Аўт. тэксту і склад. Ю. А. Карачун. Мн., 1982.
Янка Купала ў творчасці мастакоў [Альбом] / Аўт. тэксту і склад. Ю. А. Карачун. Мн., 1982.

ГРАФІКА

Беларуская станковая графіка [Альбом] / Аўт.-склад. В. Ф. Шматаў. Мн., 1978.
Бойка У. А. Анатоль Мікалаевіч Тычына. Мн., 1978.
Ганчароў М. І. Мастацтва мужнасці і гераізму. Мн., 1976.
Ганчароў М. І. Сяргей Рыгоравіч Раманаў. Мн., 1976.
Герус С. Беларуская графіка на выстаўцы // Літ. і мастацтва. 1958. 22 студз.
Гравюры и литографии советских художников. М., 1975.
Кузнецов Э. Д. Искусство книги. Л., 1964.
Мастак і кніга [Альбом] / Уступ. арт. І. Назімавай. Мн., 1973.
Тычына А., Шматаў В. Беларускі кніжны

знак. Мн., 1975.
Шматаў В. Ф. Алеся Паслядовіч. Мн., 1975.
Шматаў В. Ф. Беларуская сатырычная графіка (1945—1970 гг.) Мн., 1971.
Шматаў В. Ф. Беларуская станковая графіка. Мн., 1975.
Шматаў В. Ф. Сямён Герус. Мн., 1979.

СКУЛЬПТУРА

Азгур З. І. Незабыўнае. Мн., 1962.
Азгур З. И. То, что помнится... Мн., 1969.
Аркин Д. Образы скульптуры. М., 1961.
Елатомцева И. М. Монументальная летопись эпохи. Мн., 1969.
Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры. Мн., 1974.
Иванов И. В. Скульптура и город. М., 1975.
Кавалёў А. Ф. Сяргей Селіханаў. Мн., 1973.
Кацар М. С. Скульптура Савецкай Беларусі. Мн., 1957.
Крапак Б. А. Анатолій Аляксандравіч Анікейчык. Мн., 1980.
Крапак Б. А. Андрэй Бембель. Мн., 1988.
Куратава И. Советская скульптура: Краткий очерк. М., 1964.
Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии: Краткий очерк. Мн., 1982.
Никифоров П. П. Алексей Константинович Глебов. М., 1960.
Орлова М. А. Андрей Онуфриевич Бембель. М., 1958.
Петэрсон Э. А. Андрэй Бембель. Мн., 1980.
Петэрсон Э. А. Леў Гумілеўскі. Мн., 1982.
Петэрсон Э. А. Сяргей Міхайлавіч Вакар. Мн., 1980.
Прокопцов В. И. В поисках красоты и гармонии. Мн., 1988.
Рогинский Ф. С. Заир Исаакович Азгур. М., 1961.
Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968.
Советская скульптура наших дней: Сб. ст. М., 1973.
Степанов Г. П. Взаимодействие искусств. Л., 1973.
Сучасны беларускі партрэт: Жывапіс, скульптура, графіка [Альбом] / Аўт.-склад. Л. М. Дробаў. Мн., 1982.
Толстой В. П. Монументальное искусство. М., 1957.
Яхонт О. Советская скульптура. М., 1973.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Беларуская кераміка [Альбом] / Аўт. тэксту і склад. В. Г. Гаўрылаў. Мн., 1984.
Беларускае мастацкае шкло [Альбом] / Аўт. тэксту і склад. А. Сурскі. Мн., 1978.
Беларускае народнае адзенне. Мн., 1975.
Беларускае народнае жыллё. Мн., 1975.
Беларускія народныя тканіны ў зборах Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Каталог. Мн., 1979.
Беларуская народная творчасць [Альбом] / Склад. Ф. І. Валадзько, Р. Ф. Валадзько. Мн., 1975.
Беларускі этнаграфічны зборнік. Мн., 1953.
Володько Р. Ф. Ивенец — старинный гончарный центр. Мн., 1978.
Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966.
Жук В. И. Современная белорусская керамика: Тенденции развития. Мн., 1984.
Курманович И. С. Мастерство, фантазия, щедрость. Мн., 1984.
Курилович А. Н. Белорусское народное ткачество. Мн., 1981.
Лобачевская О. А., Кузнецова Н. М. Возьми простую соломку. Мн., 1988.
Мастацтва, створанае народам [Альбом] / Аўт. уступ. арт. і склад. В. Г. Гаўрылаў, І. М. Паньшына. Мн., 1978.
Мастацтва сяла Неглюбка [Альбом] / Склад. М. П. Жабінская. Мн., 1976.
Милюченков С. А. Белорусское народное гончарство. Мн., 1981.
Музей беларускага народнага мастацтва [Альбом] / Склад. І. М. Паньшына. Мн., 1983.
Народнае мастацкае ткацтва Случчыны [Альбом] / Склад. Н. І. Камсюк. Мн., 1959.
Паньшина И. Н. Декоративно-прикладное искусство. Мн., 1963.
Раманюк М. Ф. Беларускае народнае адзенне [Альбом]. Мн., 1981.
Сахута Я. М. Народная разьба па дрэву. Мн., 1978.
Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацтва [Альбом]. Мн., 1980.
Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацкае кавальства. Мн., 1990.
Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мн., 1987.
Сахута Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Мн., 1982.
Сахута Е. М., Говор В. А. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. Мн., 1988.
Трызна Д. С. Беларускія дываны і габелены. Мн., 1981.
Шкут Н. Н. Белорусские художественные промыслы: Изделия из соломы и лозы. Мн., 1985.
Яніцкая М. М. Гісторыя шкляной вясёлкі. Мн., 1986.
Яніцкая М. М. Людміла Мягкова. Мн., 1984.
Яніцкая М. М. Фёдар Зільберт. Мн., 1983.
Яницкая М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии. Мн., 1989.

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

166. Г. Паплаўскі. Ілюстрацыя да паэмы Я. Купалы «Яна і я». Сухая іголка, меца-тынта. 1978.
167. І. Немагай. Ілюстрацыя да аповесці В. Быкава «Альпійская балада». Літаграфія. 1976.
168. А. Лось. Ілюстрацыя да «Слова пра паход Ігаравы». Каляровая літаграфія. 1984.
169. Я. Кулік. Ілюстрацыя да паэмы М. Гусоўскага «Песня пра зубра». Папера, туш, пяро. 1980.
170. В. Мікіта. Ілюстрацыя да кнігі А. Грачанікава «Жывая вада». Папера, акварэль, туш. 1983.
171. В. Славук. Ілюстрацыя да беларускай народнай казкі «Удовін сын». Цынкаграфія. 1980.
172. У. Савіч. Ілюстрацыя да кнігі «Казка нра суседзяў, змяю і мядзведзя». Афорт. 1982.
173. М. Стома. Беражыце прыгажуню зямлю! 1973.
174. У. Крукоўскі. Раззбраенне. 1976.
175. А. Анікейчык. Анна Ахматава. Бронза. 1982. ДММ РБ.
176. С. Ларчанка. Незабудкі. Метал, таніраванне. 1985.
177. А. Шатэрнік. Векапомнае. Шамот. 1984.
178. У. Церабун. Непераможныя. Гіпс таніраваны. 1985.
179. А. Фінскі. Першы настаўнік. Бронза. 1982. Міністэрства культуры РБ.
180. У. Слабодчыкаў. Мой родны кут... Бронза, граніт. 1982. ДММ РБ.
181. У. Слабодчыкаў. Удовы. Дрэва таніраванае. ДММ РБ.
182. С. Бандарэнка. Лясная легенда. Бронза. 1985.
183. А. Мятліцкі. Хваля. Мармур. 1980.
184. Л. Гумілеўскі. Галубка. Гіпс таніраваны. 1983.
185. А. Анікейчык. Помнік Я. Купалу ў в. Ляўкі. Бронза. 1982.
186. С. Гарбунова. Помнік Сымону Буднаму ў Нясвіжы. Бронза. 1980.
187. А. Шатэрнік. М. Гусоўскі. Бронза. 1984.
188. А. Шатэрнік. Гуканне вясны. Бронза. 1982.
189. Г. Гаркуноў, В. Грыгарышына. Габелен у Доме культуры г. Барысава. Воўна, ткацтва. 1981.
190. М. Савіцкі, А. Кішчанка. Габелен у зале пасяджэнняў ЦК КПБ. Воўна, ткацтва. 1977—1979.
191. Г. Юзеева. Подых вясны. Шэрсць, ткацтва. 1983.
192. В. Грыдзіна. Чаканне. Шэрсць, ткацтва. 1984.
193. А. Кішчанка. Першадрукар. Габелен у Дзяржаўным тэатры оперы і балета ў Мінску. Шэрсць, ткацтва. 1985.
194. Н. Сухаверхава. Сонечная сюіта. Лён, шэрсць, ткацтва, змешаная тэхніка. 1983.
195. З. Ландзік. Песня Палесся. Шэрсць, ткацтва. 1986.
196. Н. Пілюзіна. Летні дождж. Шэрсць, ткацтва. 1985.
197. Л. Пятруль. Яблынька. Шэрсць, ткацтва. 1985.
198. С. Свістуновіч. Зыход. Сцэна палявання. Шэрсць, ткацтва. 1980.
199. М. Несцярэўскі. Дэкаратыўная кампазіцыя «Палеская песня». Шамот, глазуры. 1982.
200. Т. Пятроўская. Дэкаратыўныя вазы «...І быў дзень». Маёліка. 1979.
201. А. Зіменка. Пярун. Тэракота. 1974.
202. Г. Пусеў. Пралеска. Гліна, паліва. 1983.
203. Л. Грыцкоў. Дэкаратыўная кампазіцыя «Ружаны». Фаянс, падглазурны роспіс. 1983.
204. Л. Панамарэнка. Дэкаратыўныя вазы «Па родных матывах». Гліна, тэракота, вашчэнне. 1978—1982.
205. Г. Крамко. Дэкаратыўная кампазіцыя «Купалле». Гліна, паліва. 1982.
206. В. Леантовіч. Дэкаратыўная ваза «Слуцкія матывы». Фарфор, падглазурны роспіс. 1982.
207. М. Пушкар. Палеская старына. З серыі «Мелодыі Палесся». Тэракота. 1977.
208. М. Байрачны, В. Прыешкін. Фрагмент дэкаратыўнага пано ў рэстаране «Планета». Шамот, глазуры. 1981.
209. В. Прыешкін. Дэкаратыўнае пано «Жнівень». Шамот, глазуры, шкло. 1977.
210. А. Концуб. Тэмы аднаго вечара. Гліна, эмаль, соль. 1982.
211. М. Байрачны. Дэкаратыўны пласт «Ганчар». Шамот, глазуры, солі. 1978.
212. В. Угрыновіч. Дэкаратыўная кампазіцыя «Восеньскі нацюрморт». Гліна, глазуры, кракле. 1980.
213. Т. Сакалова. Ранішні нацюрморт. Шамот, эмалі. 1980.
214. Л. Мягкова. Дэкаратыўны набор «Залаты пеўнік». Каляровае шкло, гута. 1973. ДММ РБ.
215. Л. Мягкова. Кампазіцыя «Кветкі на асфальце». Каляровае шкло, гута. 1983.
216. У. Жохаў. Кампазіцыя «Сёння на світанні». Каляровае шкло, гута. 1985.
217. А. Федаркоў. Дэкаратыўны набор «Кветкі». Шкло, нёманская ніць, гута. 1973.
218. У. Жохаў. Дэкаратыўная кампазіцыя «Песня пра шкло». Шкло, гута. 1977.
219. В. Дзівінская. Дэкаратыўны набор «Ружа». Крышталь, гравіроўка. 1979.
220. Л. Мягкова. Дэкаратыўная кампазіцыя «Вечна жывыя». Каляровае шкло, гута. 1984.
221. Т. Малышава. Набор бутляў. Каляровае і бясколернае шкло, гута. 1982.
222. Т. Малышава. Яблыкі. Шкло, гута. 1982.
223. А. Анішчык. Набор посуду для бара. Бясколернае шкло. 1983.
224. В. Сазыкіна. Фотаграма. Шкло, гута. 1982.
225. В. Сазыкіна. Камунікацыі. Шкло, гута, наклад. 1978.

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

ДММ РБ — Дзяржаўны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь

ДТГ — Дзяржаўная Траццякоўская галерэя (г. Масква)

МСБК ІМЭФ АН Беларусі — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН Беларусі

ДВМФ РБ — Дырэкцыя выставак мастацкага фонду Рэспублікі Беларусь

ПАКАЗАЛЬНІК ІМЁН

ЗМЕСТ

Научное издание

ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

В шести томах

Т. 6

1960-е — середина 1980-х гг.

На белорусском языке

Минск, Издательство «Навука і тэхніка»

Навуковае выданне

ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У шасці тамах

Т. 6

1960-я — сярэдзіна 1980-х гг.

Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
Рэдактар *В. І. Марціновіч*
Мастак *А. К. Шэвераў*
Мастацкія рэдактары *В. В. Саўчанка, В. А. Жахавец*
Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*
Карэктар *Г. І. Сергіенка*

Здадзена ў набор 28.10.92. Падпісана ў друк 30.03.94. Фармат $70\times100^1/_{16}$. Папера мелаваная. Гарнітура звычайная новая. Афсетны друк. Ум. друк. арк. 30,31. Ум. фарб.-адб. 183,1. Ул.-выд. арк. 31,35. Тыраж 2830 экз. Зак. № 291.

Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук Беларусі і Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь. 220141. Мінск, Жодзінская, 18. ЛВ № 437. Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.